

L'ESTHÉTIQUE BAROQUE DANS LES ROMANS

D'HUBERT AQUIN

par Henri-Paul Thiffault

Thèse présentée à l'Université du Québec

à Trois-Rivières

en vue de l'obtention du M. A. en Lettres

Shawinigan, Québec, 1974

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

L'ESTHETIQUE BAROQUE DANS LES ROMANS

D'HUBERT AQUIN

par Henri-Paul Thiffault

Cette étude est fondée essentiellement sur une analogie. Analogie entre la conception et la technique des artistes baroques (peintres, sculpteurs, architectes et écrivains) et celle qu'Hubert Aquin illustre dans ses romans.

Le lien entre l'esthétique baroque et celle dont Aquin fait preuve dans ses romans m'a paru presque nécessaire ou, du moins, très valide. On déclare valide, en critique, ce qui constitue un système cohérent de signes. C'est avec ce souci de cohérence, qui est le seul critère valable de l'objectivité, que j'ai tenté de définir et de déployer les diverses manifestations de l'esthétique baroque à travers les romans d'Hubert Aquin.

C'est d'abord par le côté bizarre, irrégulier, provocateur que se manifeste l'oeuvre baroque. La première partie de l'étude, intitulée "une esthétique de la mystification", trouve déjà son application, dans les romans d'Aquin, aux titres, à l'écriture, à la syntaxe et au vocabulaire. Elle fait ressortir l'aspect "non-conforme" des romans.

La deuxième partie, qui constitue un prolongement de la première, exploite, à partir de l'étude du personnage principal de chacun des romans, les jeux de métamorphose. Cette propension à la métamorphose et ce goût de faire illusion est un aspect fondamental de toute oeuvre baroque.

Dans la dernière partie, l'étude du domaine spatio-temporel des romans fait ressortir la caractéristique essentielle de l'oeuvre baroque: son dynamisme. C'est à cause du mouvement que tous les aspects de l'oeuvre romanesque d'Aquin paraissent exister et vivre: ils tentent par leur multiplicité d'exprimer une totalité. La notion moderne d'"ouverture", qui correspond presque en tous points à l'esthétique baroque, vient donner un sens à cette tentative.

Trois romans d'Hubert Aquin Prochain Episode, Trou de Mémoire et L'Antiphonaire — ont été explorés à partir de cette esthétique. Neige noire, paru après la rédaction de la thèse, aurait pu être étudié à partir du même point de vue.

REMERCIEMENTS

Cette thèse a été préparée sous la direction de
Monsieur Maurice Borduas.

L'auteur tient à le remercier et à souligner la
disponibilité, la diligence et l'attention bienveillante avec laquelle il a répondu aux questions et problèmes soulevés au cours de ce travail.

H.-P. T.

REMARQUE

Le dernier roman d'Hubert Aquin, Neige noire, paru en octobre, aux éditions de La Presse, n'a pas été exploré dans le cadre de cette thèse.

Après une étude de ce roman, étude forcément sommaire, — cette thèse devant être déposée à la fin d'octobre — il apparaît assez manifeste que cette oeuvre, la plus savamment construite d'Hubert Aquin, ne fait pas exception aux aspects exploités dans cet essai. Une étude plus approfondie pourrait assurément le démontrer.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	1
PREMIERE PARTIE:	
UNE ESTHETIQUE DE LA MYSTIFICATION.....	8
1. Les titres	9
2. L'écriture baroque	12
3. Syntaxe et vocabulaire	28
DEUXIEME PARTIE:	
UN ART DE LA METAMORPHOSE.....	38
1. Aperçu général	38
2. Sens de la métamorphose	40
3. a: Le JE de <u>Prochain Episode</u>	44
b: P. X. Magnant, narrateur de <u>Trou de Mémoire</u>	56
c: <u>L'Antiphonaire</u> et le personnage de Christine	64
TROISIEME PARTIE:	
DU MOUVEMENT A LA TOTALITE.....	73
1. L'éclatement des conditions spatio-temporelles	73
2. De la multiplicité à la totalité	88
CONCLUSION.....	103
CHRONOLOGIE DES ECRITS D'HUBERT AQUIN.....	107
BIBLIOGRAPHIE.....	112
1. Ouvrages de référence générale	112
2. Romans d'Hubert Aquin	113
3. Oeuvres consultées	113
4. Articles de journaux et de revues	114

INTRODUCTION

La littérature du XX^e siècle pourrait se caractériser d'une certaine façon par la confusion des genres. Ce qui est surtout vrai lorsqu'on aborde le roman. Ce genre semble canaliser vers lui des éléments propres à l'épopée, au théâtre et à la poésie. Jusqu'ici, cependant, tout va bien: mélangés ou pas, ces genres appartiennent au domaine littéraire.

La situation se complique quand la littérature déborde son domaine propre et utilise des procédés liés au cinéma, à la musique et aux arts plastiques, en général: que ce soit la peinture, la sculpture ou l'architecture. Et pourtant, c'est par l'utilisation de ces procédés que le roman moderne s'est taillé une place aujourd'hui.

Hubert Aquin, romancier québécois, se situe à la fine pointe du modernisme dans le roman actuel. Comme ses émules, mais d'une façon très caractéristique, il fait fi des principes traditionnels du roman; il part, pour bâtir son oeuvre, d'une esthétique propre aux arts d'une époque révolue et perçue comme telle la plupart du temps: le baroque.

Décrire le style, la structure ou l'ensemble des romans d'Hubert Aquin en les qualifiant de baroques peut sembler, de prime abord, un anachronisme. C'est qu'en général, dans l'histoire de l'art, on ramène le baroque à une période bien définie: il fut le fruit de la Contre-Réforme du XVI^e siècle, atteignit son sommet au XVII^e et se poursuivit jusqu'au XVIII^e, sous le nom de Rococo. Cette limitation historique du genre baroque trouve surtout ses défenseurs parmi les universitaires: ils tentent de rejeter ce style au profit du classicisme.

Pourtant, certains historiens de l'art se font du baroque une conception qui déborde largement ces frontières sorbonnardes; et la définition du terme, qui l'opposait au classicisme, s'est considérablement élargie. Aujourd'hui, on l'appréhende davantage comme une catégorie esthétique qu'une période de l'histoire de l'art.

A la suite de Wölfflin¹, Eugenio d'Ors, le critique d'art, définit le baroque comme un "éon"², une "constante de culture"³ et

une constante historique qui se retrouve à des époques aussi réciproquement éloignées que l'Alexandrisme de la Contre-Réforme ou celle-ci

1 Heinrich Wölfflin, Renaissance et Baroque, Paris, "Le Livre de Poche, no. 2099", 1967, 350 p.

2 Eugenio d'Ors, Du Baroque, Paris, Gallimard, coll. "Idées/Arts", 1968, p. 78.

3 Idem, p. 83.

de la période "Fin de siècle", c'est-à-dire de la fin du XIX^e et qu'il s'est manifesté dans les régions les plus diverses, tant en Orient qu'en Occident.⁴

Pour Eugenio d'Ors, le romantisme ne serait qu'un épisode dans le déroulement de la constante baroque. Et l'on pourrait ajouter, dans le même ordre d'idée, que le surréalisme, le nouveau-roman et presque toutes les formes actuelles d'anti-littérature n'ajoutent que d'autres épisodes à cette même constante. Les romans d'Aquin ne seraient eux-mêmes qu'un autre apport à "ces constantes qui se cachent et réapparaissent, se manifestent et se dissimulent au cours des siècles; de ces systèmes qui conjuguent des phénomènes éloignés et isolent des phénomènes voisins"⁵.

Mais comment définir la conception ou le style baroque? C'est presque toujours par opposition au classicisme qu'on le définit. Si la critique orsienne refuse cette opposition, — car elle implique une sorte d'impuissance par rapport à l'idéal que serait le classicisme — elle demeure quand même éclairante, malgré le fait que plusieurs aspects s'empressent de lui échapper.

En effet, si le classicisme est dominé par l'élément rationnel, le baroque, lui, "serait la voix de l'inconscient qui proteste contre la dictature rationalisée du conscient"⁶.

⁴ Eugenio d'Ors, op. cit., p. 83-84.

⁵ Idem, p. 80.

⁶ Claude-Gilbert Dubois, Le Baroque, Paris, Larousse/Université, coll. "thèmes et textes", 1973, p. 35.

Si l'écrivain classique voit le temps et l'espace de façon linéaire et analytique, insiste sur la définition des objets, isole des figures fermées en unités simples et définissables, en imposant sans cesse une hiérarchie et une ordonnance symétrique, centrée, pour arriver à l'absolue clarté, il n'en est pas de même du baroque. Tout chez lui est dynamisme, mouvement, ou impression de mouvement. Les objets qu'il nous fait voir échappent à notre emprise et semblent glisser entre nos mains: on ne peut les définir. Les lignes sont toujours libres et en transformation constante; les formes se distendent vers toutes les directions: il n'y a plus de point de vue privilégié. L'oeuvre apparaît dès lors irrégulière comme la perle baroque, décentrée, ouverte⁷. Wölfflin résume bien la réaction des gens devant une telle oeuvre. Elle pourrait fort bien s'appliquer à un roman d'Aquin:

La tension se manifeste par la rupture ou l'inachèvement des formes, le mouvement précipité des lignes, la distribution arbitraire des ornements, l'étirement du cercle en ovale et du carré en oblong, la séquence rythmique substituée à la répétition métrique, les proportions évanouies sous l'incantation magique du clair-obscur. La masse devient fluide, les angles s'émoussent, les membres se multiplient sans motif, les ornements terminaux se redoublent comme pour refuser de conclure, la façade reste inarticulée et le corps du bâtiment lové sur soi.

⁷ Dans le sens où Umberto Eco utilise le terme. Voir L'Oeuvre ouverte, Paris, Editions du Seuil, 1965, 320 p.

⁸ Op. cit., p. 15-16.

Et Wölfflin d'ajouter:

Le baroque exerce momentanément une forte action sur nous, mais nous abandonne bientôt en nous laissant une sorte de nausée. Il n'évoque pas la plénitude de l'être, mais le devenir, l'événement; non pas la satisfaction, mais l'insatisfaction et l'instabilité. On se sent non pas délivré, mais entraîné à l'intérieur de la tension d'un état passionné.⁹

En voilà assez, pour marquer les caractéristiques de l'oeuvre baroque. Pour employer une formule percutante, on peut ajouter ceci: "Le baroque serait une manière de mettre en scène le conflit, le classicisme une manière de le mettre en cage."¹⁰ Par ses schémas multipolaires, son abolition de la suprématie de l'unité, son antagonisme face aux formes figées, linéaires, sa volonté de jouer sur l'espace-temps à trois dimensions — ce qui lui donne un caractère cosmique et presque surhumain —, le baroque s'impose comme entité, comme une réalité qui n'a rien à voir avec une conception classique de l'homme et de l'univers en général.

Toutefois, malgré tous les éléments qui précèdent, on n'a pas couvert la réalité fluide et fuyante de l'oeuvre baroque. C'est à travers la structure d'une oeuvre,

⁹ Op. cit., p. 82.

¹⁰ C.-G. Dubois, op. cit., p. 125.

à la fine pointe de la modernité dans le domaine du roman, que vont ressortir comme une évidence les caractéristiques de l'oeuvre baroque, telles que Wölfflin et Eugenio d'Ors les ont distinguées. L'idée du baroque, à travers une oeuvre aussi actuelle que les romans d'Hubert Aquin, ne vise qu'à apporter un nouvel éclairage, un apport qui, sans être neuf, insistera sur un aspect de l'oeuvre d'Aquin qu'on n'a fait qu'effleurer jusqu'ici. Cette façon de questionner la réalité d'une oeuvre ou d'en "faire une lecture", pour employer le langage de la critique moderne, est justifiable:

En cette fonction expérimentale, en cette qualité d'instrument critique d'exploration et de sondage, l'idée du Baroque a prouvé, je crois, sa fécondité en histoire littéraire européenne et française; malgré les confusions et les déchets, le bilan reste positif. L'essentiel, en méthode, est de conserver à la notion son caractère d'hypothèse de travail: un outil pour questionner la réalité.¹¹

Et pour ceux qui s'alarment ou deviennent anxieux, quand on utilise d'autres domaines artistiques pour expliquer une oeuvre littéraire, on peut rappeler cette phrase de Jakobson: "A ceux qu'effraient facilement les analogies risquées, je répliquerai que, moi aussi, je déteste les analogies dangereuses; mais j'aime les analogies fécondes."¹²

¹¹ Jean Rousset, L'Intérieur et l'Extérieur, Essais sur la poésie et le théâtre du XVII^e siècle, Paris, Corti, 1968, p. 248; cité par C.-G. Dubois, op. cit., p. 11.

¹² Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, Paris, édition de Minuit, 1963, p. 38.

A travers les pages qui vont suivre apparaîtront, selon un schéma évidemment conventionnel, mais qui se veut le moins arbitraire possible, les diverses manifestations du baroque à travers les romans d'Hubert Aquin.

C'est d'abord par certains éléments structuraux des romans, qu'il s'agisse de l'écriture, du style ou même des titres, que va se concrétiser un aspect fondamental du baroque: un art de l'apparence et de l'illusion. Pour employer une expression chère à Rousset: c'est l'esthétique du paon.

Par l'étude des personnages — le narrateur principal de chacun des romans — se dégagera d'une façon évidente une autre caractéristique du baroque: la propension à la métamorphose. C'est un prolongement de l'esthétique de l'apparence.

Enfin, même en ne soulignant encore que les caractères essentiels du baroque, on verra clairement se dégager, à partir de l'étude du mouvement, le climat qui donne vie à chacun des aspects considérés jusqu'ici. On pourra aussi constater que l'ensemble de ces éléments, reliés au mouvement, tente d'exprimer une totalité perçue comme un idéal à atteindre.

Les trois romans d'Hubert Aquin, Prochain Episode, Trou de Mémoire et L'Antiphonaire seront étudiés à partir de ces aspects.

PREMIERE PARTIE

UNE ESTHETIQUE DE LA MYSTIFICATION

Une des caractéristiques fondamentales du baroque est la propension au théâtral et à l'emphatique. L'auteur baroque veut étonner, mystifier même. Qu'on ait pu remarquer que le baroque soit la voix de l'inconscient, cela n'empêche aucunement l'usage d'une rhétorique ou d'une technique fort savante; il y a même virtuosité dans l'étalage d'un vocabulaire insolite et grandiloquent, de groupements antagonistes, d'énumérations gratuites ou souvent perçues comme telles, de calembours, etc.

Cette mise en oeuvre des moyens d'expression conduit à une sorte de déferlement verbal qui se présente, théâtralement, comme une façade, une façade qui est masque. Le thème du masque est essentiel à la compréhension du style baroque. Les romans d'Hubert Aquin sont une vaste allégorie du masque.

1. Les titres

Rien n'échappe à l'emprise baroque dans cette oeuvre. Même les titres. Qu'on prenne Prochain Episode, Trou de Mémoire ou L'Antiphonaire, on éprouve déjà un certain malaise, on cherche à comprendre: on veut en clarifier le sens. Curieusement, les titres semblent déjà récuser les oeuvres elles-mêmes ou apparaissent comme complètement indifférents. Prochain Episode, sans article, suggère l'idée d'un texte qui n'a pas encore été écrit ou lu, d'un événement à venir: on est comme forcé à penser à un au-delà romanesque, à un épisode à venir comme dans les séries policières. Aquin-narrateur parle de "livre innommé"¹³; ce qu'il vient d'écrire ou ce qu'il écrit ne fait pas partie du "prochain épisode" car il n'en connaît pas encore "le premier mot"¹⁴; mais, ajoute-t-il, "je pressens les secousses intenable du prochain épisode. Ce que je n'ai pas écrit me fait trembler"¹⁵. Gilles Marcotte, s'étonnant de l'ambiguïté, se demande: "Est-ce cela le "prochain épisode": la libération d'une violence arrêtée par l'échec? Les pages

¹³ Prochain Episode, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1965, p. 95.

¹⁴ Idem, p. 171.

¹⁵ Idem, p. 172.

furieuses de la fin sont-elles promesses de violence, ou catharsis de la violence par l'excès même de la parole?"¹⁶
C'est, bien sûr, le sens général du titre. Mais le roman existe, même s'il n'y a pas de prochain épisode.

Trou de Mémoire n'est pas moins ambigu comme titre: un livre décrivant un trou de mémoire, un livre qui est trou de mémoire, est une oeuvre comparable au vide; comme le "prochain épisode" qui n'a pas encore été écrit. Le titre semble encore plus hors-texte que celui de l'oeuvre précédente. C'est la dénonciation totale de l'oeuvre. Le doute s'installe alors chez le lecteur, ou plutôt il cesse de se poser des questions — car avec Aquin il faut s'habituer au paradoxe —, quitte à accepter les solutions des autres comme un pis-aller:

Trou de mémoire culturelle, dit Falardeau. Roman-trou aussi, puisque le narrateur initial, P.-X. Magnant, décide d'écrire "pour s'imposer silence" (p.21) et que son éditeur propose de situer ce récit autobiographique "tout à fait hors du roman... hors littérature" (p. 74).¹⁷

Bien sûr, ici encore, certains éléments peuvent soutenir un rapprochement avec le titre. Il y est souvent fait mention d'amnésie, de refoulement et d'omissions:

¹⁶ Gillès Marcotte, Les bonnes rencontres, "Chroniques littéraires", Montréal, Editions H.M.H., Coll. "Reconnais-sances", 1971, p. 191.

¹⁷ Jean-Charles Falardeau, "Hubert Aquin", dans Liberté, vol. 10, no. 5-6, septembre-décembre 1968, p. 89.

P.X. Magnant est apocryphe, à moins que, sous l'effet de médicaments multiples, l'orateur¹⁸ du 27 mai n'ait été victime d'une amnésie partielle.

Le silence de l'auteur me pose donc une énigme, à moins bien sûr qu'on puisse y diagnostiquer un phénomène d'"amnésie locale"; (...) et cela, à peu de choses près, peut se comparer à une opération de "refoulement instantané".¹⁹

RR est couchée sur le côté, tandis que moi je veille, obsédé par le dénouement qui manque toujours à son récit antérograde...²⁰

Quoi qu'il en soit, ces textes, sans être tout à fait indifférents au titre, ne peuvent vraiment pas le justifier.

C'est ainsi qu'Albert Léonard, face au titre du dernier roman d'Hubert Aquin, réagit. Le titre de L'Antiphonaire, dit-il, est "parfaitement indifférent et ne trouve pas de résonnances dans l'oeuvre"²¹.

Par contre, André Berthiaume s'essie à une interprétation où apparaît encore l'inverse de ce que le livre paraît proposer. Il rejoint ainsi les points de vue touchant les deux premiers romans: "Dans L'Antiphonaire, qui est en

¹⁸ Trou de Mémoire, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, p. 70.

¹⁹ Idem, p. 79.

²⁰ Idem, p. 177.

²¹ "Un romancier virtuose: Hubert Aquin. A propos de L'Antiphonaire", dans L'Oeuvre littéraire et ses significations, no. 24 des Cahiers de l'Université du Québec, P.U.Q., Montréal, 1970, p. 195.

réalité un anti-antiphonaire, l'auteur nous met en présence d'un monde justement inversé, autant ironique qu'onirique, sombre revers d'un monde inaccessible et lumineux."²² Il y a sans doute une autre explication plus terre à terre. Dans l'Encyclopaedia Britannica, au terme "ANTIPHONY", on trouve cette définition:

"A species of psalmody in wich the choir or congregation, being divided into two parts, sing alternately in a manner suggested by the derivation of the word".

Il y a justement dans L'Antiphonaire cette alternance des situations, des aventures et des personnages, entre la Renaissance et le XX^e siècle.

Quoi qu'il en soit, dès les titres, le lecteur est aux aguets, ou du moins, intrigué. Ce n'est que le commencement de la mystification. Que le commencement!

2. L'écriture baroque

Plus que les titres, certains aspects de la structure des romans nous laissent pantois, estomaqués; après avoir lu quelques pages d'Aquin, on ne sait si la griserie ou l'admiration l'emportera sur l'agacement ou l'irritation.

²² André Berthiaume, "Le Roman", dans Etudes françaises, vol. 6, no. 4, novembre 1970, p. 500.

De toute façon, le malaise s'installe chez le lecteur et même une sorte de vertige. Wölfflin l'a dit, qui connaissait bien le genre: "L'esprit baroque cherche ce qui subjugue, terrasse."²³

Prochain Episode apparaît comme une oeuvre anarchique, improvisée. Toutes les lois traditionnelles du roman, le balzacien en particulier, sont niées. Aucune logique ici, aucun souci d'objectivité, et on fait fi de la vraisemblance. Pour être fidèle à lui-même et à la réalité collective dont le narrateur se dit le représentant, cette anti-structure apparaît comme un corollaire: "Ce livre défait me ressemble..."²⁴

Le contenu est d'ailleurs secondaire pour Aquin, en tant qu'écrivain:

La littérature, dit-il, est une sorte de formalisme dans lequel le contenu est secondaire. L'idée d'écrire un roman me vient plus par la forme que par le contenu. D'ailleurs, je ne comprends pas qu'un romancier puisse chercher des idées de roman.²⁵

Le romancier moderne n'a rien à apprendre à quiconque; il n'a même rien à dire, mais il écrit quand même. Cette attitude d'Hubert Aquin va se manifester par le dynamitage de la forme romanesque traditionnelle, ne retenant presque aucun

23 Op. cit., p. 93.

24 Prochain Episode, p. 92.

25 Hubert Aquin, dans un article de Jean Bouthillette, "Ecrivain faute d'être banquier", dans Perspectives, no. 41, 14 octobre 1967. Aussi, dans Hubert Aquin, Point de Fuite, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1971, p. 19.

aspect du roman classique. "Le baroque, dit Wölfflin, ne s'accompagne d'aucune théorie. Le style se développe sans modèle."²⁶

Affirmant avec force son originalité, le créateur s'oppose à la culture que véhicule la société; il refuse de partager l'héritage et affirme son droit et la propriété personnelle de ses incartades et de ses déviations. Il affirme sa volonté d'aller jusqu'au bout de sa différence. Bien qu'il affirme que "l'originalité à tout prix (soit) un idéal de preux"²⁷, il ne peut éviter d'aller jusqu'au bout ou s'esquiver devant cette exigence qui le fait lui-même: "Si je dénonce en ce moment la vanité fondamentale de l'entreprise d'originalité, c'est peut-être dans cette noirceur désolante que je dois continuer et dans ce labyrinthe obscurci que je dois m'enfoncer."²⁸

Cette entreprise d'originalité —certains parleront d'infatuation ou d'orgueil démesuré — ne contredit pas le sentiment de sa propre misère; car, "entre l'affirmation d'un orgueil démesuré et le sentiment d'être le plus misérable des êtres, il n'y a pas de différence"²⁹.

26 Op. cit., p. 57.

27 Prochain Episode, p. 92.

28 Idem, p. 91.

29 C.-G. Dubois, op. cit., p. 72.

Qu'on prenne l'un ou l'autre des trois romans, il y a pléthore d'éléments qui illustrent l'aspect informel ou baroque. Tenter de résumer chacun des trois romans, comme certains l'ont fait, ne ferait qu'illustrer en longueur ce que certaines données sur l'écriture de l'oeuvre nous suggèrent.

Aquin, au début de Prochain Episode, parle de "rédiger un casse-tête"³⁰, et il remarque: "Cela se complique du fait que je rêve de faire original dans un genre qui comporte un grand nombre de règles et de lois écrites."³¹ C'est ainsi qu'il en arrive à se perdre lui-même dans son propre récit:

Les mots de trop affluent devant ma vitre, engluent ce périmètre de mémoire dans l'obscurité, et je chavire dans mon récit. L'hôtel d'Angleterre, était-ce un 24 juin ou un 26 juillet; et cette masse chancelante qui obstrue mon champ de vision, est-ce la Prison de Montréal ou le Château de Chillon?³²

J'ai perdu le fil de mon histoire et me voici rendu au milieu d'un chapitre que je ne sais plus comment finir.³³

Tous les éléments semblent mis en doute à certaines occasions: c'est à croire que K n'existe plus, ni l'hôtel d'Angleterre, ni le château vaudois de H. de Heutz, ni de Heutz lui-même³⁴.

³⁰ Prochain Episode, p. 12.

³¹ Idem, p. 7.

³² Idem, p. 34.

³³ Idem, p. 142.

³⁴ Idem, p. 157.

Trou de Mémoire, au plan de l'écrit, pose les mêmes problèmes et illustre, en plus compliqué, la même volonté d'étonner le lecteur. Pour s'expliquer, l'auteur-narrateur utilise des comparaisons typiquement baroques. L'entreprise d'originalité reste la même: recherche frénétique de la nouveauté, déformation des lignes et groupements insolites. Cette attitude s'apparente à celle des artistes maniéristes à l'époque qu'on a coutume de taxer de baroque. Le maniérisme, dit un critique,

ne doit pas être pris dans le sens d'imitation, mais dans celui de "recherche du style". Le maniérisme serait une esthétique qui insiste sur la recherche de l'expression personnelle, plus que sur la représentation fidèle des objets, conforme à des normes arbitraires de beauté.³⁵

Aquin indique même sa volonté de faire baroque dans le sens maniériste du terme: "Je suis le grand manipulateur de formes dans le style "pur baroque" qui me résume divinement. Je suis tout entier dans l'improvisation criminelle qui guide ma main et me fait étrangler tout cou de Joan, me faisant alterner ainsi de la brûlure léthale à l'hibernation soudaine."³⁶

Si la forme de Prochain Episode est un corollaire de ce qu'est le héros, celle de Trou de Mémoire n'échappe pas à cette situation:

³⁵ C.-G. Dubois, op. cit., p. 39.

³⁶ Trou de Mémoire, p. 25.

Continuer. Car je tiens le roman qui me brûle intérieurement et par lequel je prendrai possession de mon pays ambigu, maudit et de ma propre existence: ce roman est plus que moi-même. Il m'épuise; à moi de l'épuiser sous l'aspect formel.(...) En poussant encore plus loin dans ce sens-là, je transcenderai l'érudition par un festonnage métaphorique qui séduira mon lecteur. Le baroque. Continuer avec la volonté nette de faire baroque: me renseigner sur la notion de baroque.³⁷

Plus loin dans le roman, il marque nettement ce qu'il est par rapport à son oeuvre:

Maintenant, je suis propulsé à nouveaux (sic), entraîné vers elle, obsédé par le terrorisme mais aussi par ce désir subit d'écrire un roman policier aussi invraisemblable que ma propre vie, plus encore: car personne ne me connaît. Ecrire en spirale comme un colonisé, entre un attentat et quelques heures avec Joan...Mais les conspirations n'en finissent plus, Joan m'épuise et m'obsède; je n'ai sûrement pas la force qu'il faut pour entreprendre ce roman policier inconcevable qui sera à l'image du Québec secoué par ses propres efforts pour obtenir un spasme révolutionnaire qui ne vient jamais. Cher pays déboussolé, comme je te ressemble...³⁸

Faire baroque, c'est refuser "la suite européenne dans les idées"³⁹; c'est l'acte par lequel "vous vomissez l'affreuse logique qui (....)"n'est que la déformation professionnelle des policiers et des juges"⁴⁰; c'est, "dans ce périmètre d'invraisemblance"⁴¹, "écrire un roman désarticulé"(qui s'épanouira)

³⁷ Trou de Mémoire, p. 63.

³⁸ Idem, p. 120.

³⁹ Idem, p. 9.

⁴⁰ Idem, p. 10.

⁴¹ Idem, p. 21.

"selon un modèle antique du temple byzantin"⁴². L'aboutissement final d'un tel processus se devine: "distorsion des lignes, dénivellement, boursoufflement, détachement et saillies anormales des traits colorés...(....), surcharge de fiction et d'euphémisation"⁴³. C'est l'explosion d'un écrit polymorphe qui pose les mêmes difficultés qu'un "manuscrit hiéroglyphique"⁴⁴. Une sorte d'"écheveau inextricable"⁴⁵.

Le narrateur sent alors le besoin de nous avertir: "Ne vous cassez pas la tête pour expliquer mon récitatif et n'allez pas chercher à comprendre l'intrigue charpentée que j'essaie vainement de comprendre moi-même avant de l'édifier."⁴⁶ "Je m'égare, dit-il plus loin, dans les entrelacs de mon graphisme alluvial."⁴⁷ Malgré tout, l'auteur-narrateur se doit de poursuivre sa quête; de cet embrouillamini, il doit essayer de se dépêtrer: "Toutefois, je continue d'avancer dans cet entrelacs de chicanes et dans le dédale de mon récit comme Sherlock Holmes après un assassin."⁴⁸ S'inspirant du vocabulaire descriptif des arts baroques, il note: "Je me vois écrire ce que j'écris, conscient à l'extrême de recouvrir le corps

⁴² Trou de Mémoire, p. 28.

⁴³ Idem, p. 106-107.

⁴⁴ Idem, p. 106.

⁴⁵ Idem, p. 137.

⁴⁶ Idem, p. 24.

⁴⁷ Idem, p. 108.

⁴⁸ Idem, p. 65.

de Joan d'une grande pièce de toile damassée d'hyperboles et de syncope: j'improvise un véritable tissu d'art."⁴⁹

Les réflexions qui reviennent sans cesse sous la plume de l'auteur-narrateur ou de l'auteur-éditeur, dans Trou de Mémoire, illustrent ce souci de mystification. D'ailleurs, en faisant une analogie avec le "tissu d'art", il jette un éclairage sur le récit lui-même:

Le "tissu d'art" signifie justement l'oeuvre superficielle, mince, opaque. Le récit de P.X. Magnant se trouve d'emblée investi de propriétés masquantes. Dans cette optique, la littérature se trouve dépourvue de toute fin autonome, de toute fonction expressive. Elle est un masque absolu, un voile opaque, chargé d'hyperboles, un voile aveugle qui cache la réalité et doit la cacher.⁵⁰

Ces explications marquent de plus une certaine forme de distanciation par rapport à l'oeuvre. Aquin, en tant que narrateur, en souligne le fait: "Du moins, aussi bien l'avouer, c'est cet écart qui m'a accroché: distanciation capricieuse, fantaisiste, désinvolte..."⁵¹

On a pu noter, chez certains auteurs contemporains, comme on l'a remarqué chez quelques écrivains baroques, la même attitude:

⁴⁹ Trou de Mémoire, p. 55.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Idem, p.75.

Ce système de déportement hors de soi est bien connu et a été démêlé et analysé par Berthold Brecht qui lui oppose l'effet de "distanciation", par lequel le dramaturge rappelle constamment au spectateur que c'est une pièce qui se joue et que le didactisme ne saurait reposer sur l'identification du joué et du vécu.⁵²

Aquin-narrateur multiplie à volonté les détails qui nous forcent presque à mesurer la part que la conception baroque joue dans la structure de son roman. Cette manière d'écrire n'a pas échappé à la critique:

Il n'en connaît pas moins les subtiles techniques des artistes du baroque. C'est même d'après certains de leurs procédés qu'il structure son roman. La maquette de la page couverture, qui reproduit l'"anamorphose d'un crâne pour miroir cylindrique" par le Père Du Breuil (1649)", nous en prévient.⁵³

Le même auteur remarque que Trou de Mémoire serait aussi, à l'instar de beaucoup d'oeuvres baroques, une "anamorphose, une série d'effets de perspective et de trompe-l'oeil"⁵⁴:

Ainsi, l'intrigue du roman se déploie comme un tissu parsemé de lacs, comme une étoffe tragique par laquelle Pierre X. Magnant et Joan sont entrelacés au même titre que deux motifs de cette armature double, l'amour puis la mort.⁵⁵

Le chapitre s'intitulant "Semi-finale" — qu'on pourrait identifier comme le centre focal de l'oeuvre, et

⁵² C.-G. Dubois, op. cit., p. 173.

⁵³ René Dionne, "Hubert Aquin, Trou de Mémoire", dans Etudes françaises, vol. 4, no. 4, novembre 1968, p. 445.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Trou de Mémoire, p. 142.

que Patricia Smart a exploré⁵⁶ À partir de ce point de vue — décrit justement une peinture typiquement baroque, en exploitant en elle la force d'illusion et les propriétés masquantes: il s'agit de la peinture de Holbein, intitulée: Les Deux Ambassadeurs. L'apparentement que l'auteur-narrateur y voit avec son propre récit est très significatif: "Ce tissu qui joint les deux "Ambassadeurs", joue un rôle dans cette histoire de mort, comme la texture des mots joue un rôle dans ce livre."⁵⁷ Ou cette autre phrase encore plus explicite: "C'est un tableau en forme d'histoire de meurtre et, en quelque sorte, le double antérieur du roman."⁵⁸

On ne cesse pas d'aligner les éléments de cette oeuvre qui n'en finit pas d'étonner, de nous mystifier. L'auteur semble avoir atteint le sommet dans ce genre. On peut difficilement aller plus loin. Et pourtant, Hubert Aquin publie un autre roman qui exploite la même veine.

En effet, tout comme dans les deux autres romans, l'auteur de L'Antiphonaire fait preuve de son goût baroque de faire illusion ou de mystifier le lecteur. Il y démontre

⁵⁶ Patricia Smart, Hubert Aquin, agent double, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. "Lignes québécoises", 1973, p. 89-98.

⁵⁷ Trou de Mémoire, p. 142.

⁵⁸ Idem, p. 144

sa volonté de brouiller les pistes, de leurrer le lecteur en menant deux intrigues parallèles et, à première lecture, sans aucun rapport. Dans ce récit sans cesse brisé, l'incohérence règne. Sans doute, les allusions au genre baroque ne sont pas aussi évidentes que dans le roman qui précède; cependant, certaines descriptions mettent en rapport des caractéristiques propres à l'art baroque et au récit d'Aquin.

On y parle, entre autres choses, de "paysage infini", de "série vincienne de plages (...) se diluant dans les lointains"⁵⁹. De plus, les allusions à la peinture et aux peintres du XVI^e siècle sont, comme tout le roman, évocatrices des tendances pro-baroquistes de l'auteur. Ne parle-t-il pas du "schéma symbolique si cher aux peintres de ce temps"⁶⁰? Ou encore, décrivant les Alpes ou un paysage, ne peut-il le faire sans les comparer à "une immense toile de fond"⁶¹ ou encore à un "véritable fond de toile mouvant"⁶²? Les allusions deviennent claires, lorsqu'il trouve une analogie entre certaine partie de l'anatomie humaine et la "colonne trajane en torsade — toute couverte de sculptures en relief"⁶³, ou

⁵⁹ L'Antiphonaire, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1969, p. 10.

⁶⁰ Idem, p. 11.

⁶¹ Idem, p. 11.

⁶² Idem, p. 36.

⁶³ Idem, p. 67-68.

quand il compare à la "Sainte-Thérèse du Bernin"⁶⁴ l'attitude de l'héroïne du roman. Cette dernière allusion à une oeuvre typiquement baroque trouve des points d'analogie avec quelques personnages: entre autres, la description de Renata Belmissieri, nue, avec son fiancé, dans les mêmes vêtements de nature⁶⁵.

Plus encore que ces allusions, soit à la peinture ou à la sculpture, c'est au niveau de l'écriture ou de la composition qu'il nous suggère l'idée d'une ouverture sur le plan baroque. C'est en faisant référence aux auteurs du XVI^e siècle ou à de supposés auteurs — car Aquin parle indifféremment des auteurs fictifs et de ceux qui ont vraiment existé: tous les moyens sont bons pour mystifier! — qu'il justifie, à titre de narrateur, sa manière d'écrire:

"Le Septenaire" d'Aldem de Malmesbury, que je relis avec une fascination intense, me rappelle les dérèglements scripturaires asianiques de Paracelse et de Jules-César Beausang: ces élans de virtuosité et d'inspiration vespérale, ces entrelacs tout en spirales et en labyrinthes mystifiants m'éblouissaient.⁶⁶

Le procédé est poussé à l'extrême, un peu plus loin, lorsque, par un auteur fictif, le narrateur justifie sa propre fiction:

Si je me fie à ce que j'ai lu de Beausang, je crois qu'on peut en déduire facilement qu'il se rangeait

⁶⁴ L'Antiphonaire, p. 68.

⁶⁵ Idem, p. 88.

⁶⁶ Idem, p. 111.

volontiers du côté des auteurs "hispériques" — ceux dont on qualifie les livres d'être un torrent d'épithètes et un abus de procédés littéraires énigmatiques. De fait, je crois que Beausang a un penchant manifeste pour le grandiose, l'énigme et la cacozélie.⁶⁷

Un critique, traitant du style baroque chez les auteurs pré-classiques, et cherchant une définition du mot, dit ceci: "Nous appellerons baroque cette manière moderne de voir certaines productions passées unies entre elles par la résonnance qu'elles font naître avec des formes privilégiées d'expression esthétique de notre temps."⁶⁸ On saisit tout de suite le lien que fait Hubert Aquin entre son roman et les oeuvres du XVI^e siècle. Dans le même sens, on l'a fait à propos de Trou de Mémoire, en établissant "des liens entre le 20^e siècle, ère néo-baroque, et l'âge baroque qui a précédé la fragmentation cartésienne"⁶⁹. Dans L'Antiphonaire, on a trouvé les mêmes points de comparaison: "Si on considère l'Antiphonaire (sic) comme une remise en question des valeurs occidentales, le rapprochement entre les deux époques (la Renaissance et l'époque contemporaine) n'est pas gratuit."⁷⁰

67 L'Antiphonaire, p. 109.

68 C.-G. Dubois, op. cit., p. 19.

69 Patricia Smart, op. cit., p. 85.

70 André Berthiaume, "Le Roman", dans Etudes françaises, vol. 6, no. 4, novembre 1970, p. 501.

En effet, le roman nous plonge simultanément en plein coeur de deux époques: la civilisation nord-américaine contemporaine et la Renaissance, en Italie du Nord, en Suisse et en France. Ce qui est déroutant, et par ce procédé on voit nettement la volonté d'impressionner, c'est la simultanéité du récit. On ne sait sur quel plan — historique ou spatial — évoluent les personnages et les situations. Dans ce roman, comme dans les autres, se manifeste la même tendance chez Aquin, c'est-à-dire:

le goût du formalisme, le jeu des constructions doubles, triples, voire quadruples, l'obsession de l'oeuvre "hispérique", la destruction et la dislocation du récit, la tendance profonde du romancier de voir dans le roman un exercice de style créant ses propres significations.⁷¹

Comme Léonard de Vinci — dont le nom revient souvent sous sa plume —, Aquin semble utiliser "un miroir pour rendre son écriture indéchiffrable"⁷². Dans Trou de Mémoire, il avait écrit: "J'écris sur une table surmontée d'un miroir qui me renvoie mes mots à l'envers."⁷³ La destruction de l'écriture est poussée à tel point que l'auteur-narratrice avoue s'y perdre: "Je me sens très lourde de fatigue, épuisée, incapable, en fait, de continuer sainement ce livre dont la forme

71 Albert Léonard, op. cit., p. 193.

72 L'Antiphonaire, p. 153.

73 Trou de Mémoire, p. 175.

insensiblement se désintègre et m'échappe. Ce nombre incalculable de mots s'agglutinent en une poudrerie qui fait écran."⁷⁴ Plus loin, elle devient plus explicite:

Mais comment dire..., je n'ai pas tellement de style, ce qui probablement explique la sinistre spasmophilie graphique à laquelle je m'abandonne: on croirait, de l'extérieur, que je me déforme, que j'explose, que je me fissionne, que je me désintègre, que je me pulvérise en diverses séries⁷⁵ atonales et entrecroisées de mots et de symboles.

Et, dès lors, je me laisse aller, j'ég⁷⁶ris comme si je me noyais, j'étouffe, je suffoque...

Bien que ce soit toujours l'héroïne du roman qui parle, on trouve Aquin derrière son masque; et l'auteur est masqué, lui aussi, par le style et la composition qu'il déploie à grand renfort d'hyperboles mystifiantes. L'ensemble apparaît d'autant plus mystificateur que ce roman, fondé sur la discontinuité, se caractérise par l'absence de sujet, si ce n'est le déploiement du style et des images. A ce propos, Albert Léonard souligne justement chez Aquin, "cette rhétorique géniale venue tout droit de la révolution proustienne, joycienne et butorienne"⁷⁷. Aquin — ou sa narratrice — est cependant conscient qu'il y a danger d'aller trop loin;

⁷⁴ L'Antiphonaire, p. 185.

⁷⁵ Idem, p. 213.

⁷⁶ Idem, p. 214.

⁷⁷ Albert Léonard, op. cit., p. 192.

il connaît très bien Joyce: il y a, bien sûr, Ulysse, mais aussi Finnegans Wake; faut-il franchir le pas de l'un à l'autre? Il semble qu'il y ait des limites à la mystification ou à l'ouverture:

Au contraire, je crois m'être ainsi coulée aux yeux du lecteur éventuel qui aura supporté mon enflure hispérique, mes tournures psychomachiques, mes tropes indécentes, mes harmonies discordantes, ma "deformis conformitas", mes parables en torsades et mes fleurs mortes de style.⁷⁸

Un dernier exemple, pour le moins mystifiant sur le plan de l'écriture ou de la rhétorique, nous est donné par le personnage-narrateur de L'Antiphonaire: "Est-ce une ellipse? Ou, sait-on jamais? une anacoluthie inversée? Bref, cela revient à dire que je raconte maintenant ce que je ne savais pas encore quand j'étais dans cette chambre du motel Holiday Inn de la Côte de Liesse."⁷⁹

En voilà suffisamment, à propos de la conception et de la réalisation d'un écrit, pour nous aider à comprendre l'oeuvre d'Aquin. Il reste, cependant, que certains aspects de l'écriture méritent d'être relevés.

78 L'Antiphonaire, p. 207.

79 Idem, p. 115.

3. Syntaxe et vocabulaire

Si la conception baroque de l'écriture se caractérise par une forte volonté d'impressionner, et cela en mettant un masque aux réalités, les propriétés masquantes du langage poursuivent le même objectif. Tous les critiques ont fait ressortir cette volonté d'étonner chez Aquin: il y a excès, emphase, surcharge, bizarrerie. Même au plan du vocabulaire et de la syntaxe. Ce déferlement verbal, cet usage gratuit du langage, avec toutes les redondances esthétiques qui n'ont d'autres fins qu'elles-mêmes, sont, il est vrai, des préoccupations propres à notre temps, mais propres aussi au style baroque qui est un art de l'apparence, de la démesure et de l'ostentation. L'excès en tout cadre réellement avec les instants paroxystiques — ceux où toute règle est rompue — que tente de décrire chacun des romans. Art hyperbolique, art baroque; ou vice versa. Tant et si bien que l'auteur est toujours, dans son oeuvre, à l'extrême limite de lui-même.

La phrase dans chacun des récits est fort complexe. Si, pour l'écrivain classique, chaque mot est une partie dans une phrase dont l'unité est déterminée par une hiérarchie syntaxique, chez Aquin, aucune loi n'est respectée, aucun ordre logique. Comme chez les écrivains baroques, "ce ne sont pas les lois de la pensée qui décident de la place des images ou

de leurs formes; elles naissent au détour d'un mot, obéissant à des appels magiques d'un son, d'une étymologie, d'une analogie"⁸⁰. Parce que l'auteur ne respecte aucune logique, on est surpris par l'ambiguïté de certaines phrases qui paraissent simples à première vue. Cette ambiguïté résulte de la superposition d'images ou de mots empruntés à des séries naturelles différentes. De l'ambiguïté naît l'ambivalence ou la polyvalence, et vice versa; et l'ouverture.

Le romancier est conscient du langage qu'il utilise, de sa précarité: "Le langage ampoulé qui me servait de radeau au début se dégonfle et coule étrangement avec moi dans cette fête burlesque que j'aurais voulu tragique."⁸¹ "Langage ampoulé", "foisonnement métaphorique", "verbosité exubérante", "sécrétion verbeuse", etc., autant d'expressions par lesquelles Aquin-narrateur qualifie ses propres écrits.

A travers Prochain Episode, se rencontrent souvent de longues énumérations, sortes de rengaines touchant la toponymie (routes, villages, villes, etc...), qui sont répétées d'une façon presque incantatoire. Deux exemples à l'appui:

Sur cette route solitaire qui va de Saint-Liboire à Upton puis à Acton Vale, d'Acton Vale à Durham-sud,

⁸⁰ C.-G. Dubois, op. cit. p. 53.

⁸¹ L'Antiphonaire, p. 214.

de Durham-sud à Melbourne, à Richmond, à Danville, à Chénier qui s'appelaient⁸² jadis Tingwick, nous nous sommes parlé mon amour.

Du côté de la Suisse, ceci:

En deux jours, d'une course lente de la place de la Riponne à l'Hôtel d'Angleterre, du Château d'Ouchy à la tour de Peilz, de Clarens à Yvorne et à l'Aigle, d'Aigle à Château d'Oex en passant par le col des Mosses, du Château d'Oex à Carouge, puis d'Echandens à Genève et de Genève à Coppet, je n'ai fait que circonscrire la même voûte renversée, tournant ainsi autour du grand lit fluvial qui me subjugué en ce moment même, alors que⁸³ je m'abandonne à la course effusive des mots...

Deux exemples qu'on pourrait multiplier. Ce qu'il y a de plus étonnant encore sur le plan de la phrase, c'est l'éclatement du sens des mots, et la jonction de termes apparemment contradictoires en ce qui concerne le sujet de l'action et les circonstances temporelles et spatiales dans lesquelles elle se déroule; comme si la phrase exerçait à la fois une force centrifuge et centripète:

Entre le 26 juillet 1960 et le 4 août 1792, à mi-chemin entre deux libérations et tandis que je m'introduis, enrobé d'alliage d'acier, dans un roman qui s'écrit à Lausanne, je cherche avidement un homme qui est sorti du Lausanne Palace après avoir serré la main de Hamidou Diop.⁸⁴

⁸² Prochain Episode, p. 10.

⁸³ Idem, p. 109-110.

⁸⁴ Idem, p. 19.

Par ces longues phrases, spiralées comme la chute de l'interné à l'intérieur de sa cage, l'écrivain concrétise les propriétés masquantes de l'écriture baroque. Quand on a réussi à explorer le sens des dates et des mots, on reste étonné d'être encore devant une énigme: on supporte mal cet éclatement du cadre spatio-temporel et les multiples valences du je-narrateur. Qu'on ait découvert que le temps de cette phrase soit symbolique ou que le JE soit fictif ou romanesque, un je-héros, la clé ne tient plus quelques lignes plus loin. L'énigme reste obscure.

Ecriture, phrases, mots, personnages: tout est masque. Mais révélateur, à cause justement de l'ambiguïté des situations ainsi mises en évidence. Cette prolifération d'images brillantes, recherchées, de mots rares et même de néologismes, est propre au langage d'Aquin, comme elle est symptomatique de la facture baroque de ses oeuvres.

Dans Trou de Mémoire, l'auteur-narrateur souligne "ces phrases opaques dont on habille la nudité putrescente de Joan"⁸⁵. Comme ailleurs dans son oeuvre, il y a, dans ce roman, "surcharge de confusion et d'énigme"⁸⁶, au niveau même de la phrase. Qui est le JE dans ce récit? Les personnages réclament tous le privilège de dire: Je. Cette lutte se fait dans un climat trouble et mystérieux. Il y a vraiment ici

⁸⁵ Trou de Mémoire, p. 143.

⁸⁶ Idem, p. 138.

une recherche de l'insolite et du paradoxe, sinon une recherche de la pose ou de l'effet: on veut surprendre, étonner, mystifier. Et Aquin, distançant son oeuvre, nous glisse les mots qu'il faut pour le critiquer: "L'imposture littéraire est assimilable à certains types de délire d'exagération."⁸⁷

A l'instar de Prochain Episode, mais poussée ici à l'excès, la phrase est farcie d'un vocabulaire savant, emprunté à la pharmacologie: "Le collapsus circulatoire est intense depuis tout à l'heure. Quelques grammes d'amobarbital, en pulvules bleu turquoise, bloquent mes freins à disques et m'empêchent de tracer une tangente hors champ."⁸⁸ Ici, comme ailleurs, Aquin fait se côtoyer, dans la même phrase, en utilisant un vocabulaire aux propriétés masquantes, des situations appartenant à des ordres de réalité fort différents. Il n'y a presque aucune page de Trou de Mémoire qui ne renferme un mot rare, un néologisme ou une phrase jouant sur des plans contradictoires ou multiples.

C'est avec L'Antiphonaire cependant que la surcharge est foudroyante. Etonné, oui, mais au sens fort du XVII^e! L'érudition de l'auteur dans le domaine pharmaceutique ou pharmacologique, qu'on a soulignée dans le roman précédent,

87 Trou de Mémoire, p. 105.

88 Idem, p. 65.

s'étend ici, d'une façon foisonnante et colorée, aux domaines de la médecine, de la philosophie, de l'histoire et des idéologies ésotériques. L'explosion intellectuelle et scientifique, de même que les influences des sociétés secrètes et des philosophes de la Renaissance, tout semble déferler, à la façon d'une marée, sous la plume d'Hubert Aquin. C'est par l'accumulation des éléments (noms de médecins, de philosophes, de mathématiciens, d'anatomistes; termes d'époque; situations géographiques, sociales et religieuses; textes en latin, en allemand ou en anglais; etc...) que l'auteur nous fait prendre conscience d'une époque, la Renaissance, qui rejoint l'époque actuelle à cause du même fourmillement d'idées, d'innovations et de changements. Les noms qu'il étale à profusion, en de longues énumérations parfois, sont quelquefois fictifs, mais la plupart du temps, vrais, historiquement: il ne fait aucune distinction. Comme l'a remarqué Jean Bélanger, "la totalité verbale donne une perception globale de l'époque"⁸⁹. Et l'expression est bien choisie, lorsqu'il parle de L'Antiphonaire comme "un embrassement gargantuesque de la réalité"⁹⁰.

Et, à propos de cet "embrassement gargantuesque", les nombreuses allusions qu'on trouve dans les trois romans, qu'elles soient littéraires, scientifiques, philosophiques

⁸⁹ Jean Bélanger, "L'Antiphonaire", dans Etudes françaises, vol. 6, no. 2, mai 1970, p. 216.

⁹⁰ Idem.

- ou religieuses, dévoilent, en même temps qu'elles masquent, la vérité d'un être, d'une situation ou d'une époque. Il faudrait, parce qu'elles foisonnent, multiplier par dix, celles qui vont être relevées ici.

Il faut souligner, cependant, que, d'un roman à l'autre, les allusions, si on étudie quantitativement leur provenance, concernent plus spécifiquement un secteur particulier des activités humaines.

Dans Prochain Episode, les allusions littéraires sont les plus fréquentes; voici les principales:

Balzac (13, 52)*, Ferragus (16, 53), amour fou (20), temps perdu et retrouvé (32, 162), épiphanies (21, 134), ophélie (22), Byron, Prisonnier de Chillon (32), Benjamin Constant (76), Baudelaire (78), Mme de Staël (76, 112), Ramuz (112), Greene (113), Rousseau (125), etc...

Dans Trou de Mémoire, bien que les allusions littéraires soient aussi nombreuses, l'auteur semble attacher plus d'importance aux rappels de noms mêlés de près à la philosophie ou aux arts en général. Relever quelques noms, c'est en laisser une foule dans l'ombre:

Discours de la Méthode (8)*, Bakounine (9), Thomas de Quincey (9, 131), Kant (15, 16), Héraclite (58), Nietzsche (71, 73), Jean-Jacques (75), Blanchot (78), Erasme (131), etc...

Bramante, Bernin (49), Riopelle, de Staël (81), "gone with the wind" (97), Sabattini, Lanci (126, 127), Borromini (129), Léonard de Vinci (129), Dürer (129), Holbein (131), Michel-Ange (140), Vermeer (140), etc.

* Il est à noter que les chiffres, entre parenthèses, renvoient aux pages des romans, éd. du C. L. F.

Enfin, dans L'Antiphonaire, les noms de philosophes, de médecins, d'anatomistes, de scientifiques et de personnages qui sont reliés de près ou de loin au fait religieux de la Renaissance, de même que les noms d'artistes, nous sont lancés à la figure avec une telle débauche qu'il est presque téméraire de vouloir isoler quelques noms. Pour employer un jeu de mots d'Hubert Aquin, ce roman nous "jette de la poudre de mots plein les yeux"⁹¹. On en a le souffle littéralement coupé. Aquin ne nous laisse aucun répit. C'est plus qu'un récit, même très vivant, sur la médecine, la philosophie et les mœurs de la Renaissance: c'est une explosion de mots où éclate la vie de toute une époque. Grâce à ces accumulations ou à ces énumérations fulgurantes, l'auteur nous plonge au sein d'une période très vivante de l'histoire. On sent cette vitalité de la Renaissance à partir d'un point de comparaison que l'on saisit d'emblée: notre époque à nous, le XX^e siècle, où tout (philosophie, religion, science, etc.) est remis en question.

Aussi contradictoire que cela puisse paraître à première vue, le masque qui semblait recouvrir chaque phrase, chaque allusion, nous dévoile, par leur accumulation, un ensemble, une époque: comme des arbres qui cacheraient la

91 Prochain Episode, p. 13.

forêt entière. L'esthétique du masque — on aura encore l'occasion de souligner cet aspect — est une esthétique de la totalité.

On pourrait aussi relever un nombre incroyable de jeux de mots, de calembours, d'expressions violemment contradictoires ou d'un illogisme flagrant. Le lecteur d'Hubert Aquin en a presque le vertige. Il est plus qu'étonné, il est subjugué, abasourdi. L'auteur a atteint son but. Sa volonté de faire baroque, Aquin se l'est fixée comme objectif et elle sous-tend toute son oeuvre. Etonner, bien sûr. C'est déjà fait. Les points soulignés, qu'il s'agisse des titres, de la syntaxe, du vocabulaire et de toutes les formes allusives de l'oeuvre, sont déjà un appareil mystificateur qu'on pourrait difficilement dépasser sans tomber dans le genre tautologique, — comme l'a fait Philippe Sollers avec Lois. Parodiant la pensée d'Aquin, Jacques Folch a écrit:

Je suis verbo-motorisé par trop plein d'assimilation, et interfèrent en moi la poésie d'une technicité découverte en lisant des trucs et une revendication constante de la chose québécoise. J'y ajoute le panache, j'aime le panache, je suis le Cyrano de la pensée. J'y ajoute une sensibilité de paranoïaque, une retenue de grand timide. Je suis la violette en fleur; un goût de mystifier énorme, énaurme, je suis le Père Ubu du roman. Tout cela interfère, mon vieux, c'est l'explosion. J'ai les grandes peines du monde⁹² à me calmer, j'y passe le plus clair de mon temps.

⁹² Jacques Folch, "Claude Jasmin et Hubert Aquin: deux romanciers du Québec", dans Europe, février-mars 1969, p. 66-67.

Ce goût ostentatoire de mystifier le lecteur éventuel n'est pas la seule caractéristique de l'oeuvre d'Hubert Aquin ni de l'oeuvre littéraire baroque en général. Elle est davantage un art de la métamorphose.

DEUXIEME PARTIE

UN ART DE LA METAMORPHOSE

1. Aperçu général

On a vu, dans le chapitre précédent, sous quels aspects se présente le procédé si baroque du camouflage. Les situations décrites, qu'il s'agisse des titres, de l'écriture, de la facture de la phrase, ou tout simplement des expressions et des mots, avaient des propriétés masquantes. Cependant, comme le voile, elles étaient à la fois allusives et occultantes. Il semble que ces situations se présentent comme les procédés du théâtre de l'illusion. Illusion, allusion, il n'y a pas que les sonorités qui apparentent ces mots: il y a réciprocity.

Les jeux de métamorphose, qui se manifestent par un changement de forme, sont, eux aussi, des procédés illusionnants et allusionnants. Comme le thème du voile et de l'insaisissable, ils sont typiquement baroques. A l'encontre du classicisme, le thème du voile démontre une aversion pour

toute délimitation précise:

Le "désordre pittoresque" veut que la représentation des objets en eux-mêmes ne soit pas totalement claire, mais soit en partie voilée. Le motif du voile est l'un des motifs les plus importants du style pittoresque. Celui-ci est très conscient du fait que tout ce qui peut se laisser saisir complètement du premier coup d'oeil, est ennuyeux dans un tableau; c'est pourquoi quelques parties du tableau restent voilées; les objets sont poussés les uns devant les autres, ils ne ressortent qu'en partie, excitant au plus haut point l'imagination à se représenter ce qui est caché.⁹³

Ce qui est vrai en peinture et en architecture baroques l'est également en littérature. Et il l'est doublement, quand il s'agit des personnages de romans. L'illusion est telle, la polymorphie des personnages si grande, qu'on ne s'y reconnaît plus:

Le songe et le réel, le masque et le visage, l'homme et son double, la vérité et le mensonge s'avancent dans ce théâtre (La Vie est un Songe, Le Songe d'une nuit d'été), non en couples contrastés, mais en couples égaux et fraternels: on ne sait qui est l'un et qui est l'autre.⁹⁴

On croirait, si l'auteur n'avait indiqué quel domaine entend couvrir sa critique, lire un commentaire sur les personnages des romans d'Hubert Aquin.

D'une certaine façon, ce pourrait en être un. L'objet

93 H. Wölfflin, op. cit., p. 74-75.

94 C.-G. Dubois, op. cit., p. 190.

de cette partie vise à démontrer que, par la métamorphose constante de ses personnages, leur pouvoir de dédoublement et leur instabilité foncière en tant qu'individus, l'écrivain illustre une autre conception typique du style baroque.

2. Sens de la métamorphose

On l'a dit et on peut le répéter: "Le théâtre de l'illusion procède par confusion constante entre le réel et le fictif. Les événements se déroulent kaléidoscopiquement sur plusieurs plans séparés, mais pas au point qu'il n'y ait interaction de l'un à l'autre."⁹⁵ Ce que dit C.-G. Dubois des événements du théâtre de l'illusion s'applique directement aux personnages des romans d'Hubert Aquin. Il jette un éclairage très significatif sur la psychologie — employons le mot: baroque — des personnages et sur leur genèse:

C'est qu'en définitive, dit-il ailleurs, nous ne sommes jamais nous-mêmes, mais toujours en-deçà ou au-delà: nous courons derrière un être qui nous fuit. Incapable d'identification, l'homme reste à la recherche illusoire d'une identité qui se cache derrière une superposition de masques que chaque instant fait tomber.⁹⁶

Il y aurait sans doute une étude fort intéressante à faire sur

⁹⁵ C.-G. Dubois, op. cit., p. 177.

⁹⁶ Idem, p. 140.

les "métaphores obsédantes" des personnages des romans d'Aquin: peut-être arriverait-on à percer leur identité ou au moins leur absence d'identité. Ils sont toujours cachés derrière un masque. Pour mettre un masque, encore faut-il avoir un visage. Or les personnages de ces romans semblent échapper à toute définition; autrement dit, ils vivent sans cesse comme des aliénés: ils n'ont pas de figure stable. Il est possible et parfois évident "que ce système esthétique a un équivalent psychologique qui est une manière de se détacher de soi pour libérer en somme sa responsabilité: ce n'est pas moi, c'est l'image de mon image"⁹⁷. A moins que ce ne soit le désir d'être plus vrai: sous le déguisement, la sincérité...

Mais le cas des personnages des trois romans semble démontrer, même si l'on accepte encore cette volonté d'étonner sur laquelle l'on s'est penché précédemment, une situation ou une psychologie beaucoup plus trouble.

Certains cas de troubles d'identité, étudiés par Janet et relevés par Eugenio d'Ors, dans son livre Du Baroque, permettent de jeter un autre éclairage sur l'instabilité foncière de ces personnages:

Janet, en étudiant la personnalité humaine et ses perturbations, remarque combien l'état de cénesthésie, c'est-à-dire la conscience de l'unité, est précaire

97 C.-G. Dubois, op. cit., p. 178.

chez nous; et combien la tendance à la désagrégation mentale est fréquente, lorsque le tonus vital s'affaiblit; les états pathologiques de perte ou dédoublement de la personnalité, de conscience alternative, etc., existent déjà en germe lorsque cet état supérieur que nous pourrions appeler de conscience classique est en dépression, laissant libre cours à une floraison multiple⁹⁸ et vicieuse du moi, substitution baroque au moi unique.

On aurait pu tout aussi bien citer des passages de Proust, dont l'idée fondamentale est qu'il n'y a pas de constante en l'homme. Il n'y a que des moi successifs: l'homme que j'étais, que je suis, que je serai: de là les "intermittences du coeur". Moi successifs de Proust, masques successifs d'Aquin: la seule différence est que Proust dessine un long trait d'union entre les masques ou les moi et qu'Hubert Aquin les imbrique les uns dans les autres, sans explication.

Un autre fait pourrait expliquer l'instabilité fondamentale des personnages. L'homme moderne, l'homme de la deuxième moitié du XX^e siècle, s'aperçoit qu'il n'y a plus d'absolu en aucun domaine. La religion, la philosophie, la science même: tout change. C'est l'inconstance qui est reine, et tout est relatif. Comme les artistes et les écrivains de la Renaissance, l'homme d'aujourd'hui tente de trouver une réponse à la question: qui suis-je? Mais en vain; il a beau chercher, il ne trouve pas. Qu'il est moderne le

98 Eugenio d'Ors, op. cit., p. 127.

poète Gombault (1590-1666), que cite C.-G. Dubois, quand il chante, angoissé:

Non, je ne suis plus rien quand je veux m'éprouver
Qu'un esprit ténébreux qui voit tout comme en songe
Et cherche incessamment ce qu'il ne peut trouver.⁹⁹

C'est ainsi que l'homme ne pouvant se raccrocher à un absolu obéira à des attractions situées en dehors de lui. Il est complètement déboussolé:

La "morocosmie" ou le fantasme du "monde en folie" serait une des manifestations des contractions et des distorsions que crée dans l'esprit l'expansion du savoir. Sur un plan plus nettement intérieur, la tentation pourrait représenter la vengeance de l'inconscient en face des forces de pression exercées par la nouvelle science: le "refoulé" se vengerait en suscitant toutes sortes de représentations déroutantes pour contrecarrer l'embrigadement de la raison scientifique dans de nouveaux schémas de connaissance.¹⁰⁰

Il y aurait une foule d'autres explications tout aussi valables, parce que l'oeuvre baroque reste toujours ouverte. Elle est un peu comme la vie: tout y est mouvement, inconstance, métamorphose: il n'y a pas de fixité dans un organisme vivant. Il en est de même des personnages des romans d'Hubert Aquin.

99 C.-G. Dubois, op. cit., p. 214.

100 Idem, p. 99.

3. a: Le JE de Prochain Episode

Plusieurs raisons militent en faveur du choix du narrateur polymorphe de Prochain Episode. Les autres personnages, entre autres K et H. de Heutz, conviendraient presque aussi bien. Ils pourraient démontrer, par leurs apparences ou leurs masques multiples, l'inconstance manifeste de leur identité. Le JE a cependant l'avantage de couvrir la totalité du roman et — par ses métamorphoses et ses mimétismes — presque l'ensemble des autres personnages. C'est d'ailleurs ce qu'a pu constater un critique:

Dans Prochain Episode, il n'y a, tout compte fait, qu'un seul personnage, qu'une seule conscience, celle de l'interné, qui multiplie les miroirs autour de lui, se projette en H. de Heutz, en K, — en qui on peut voir le Québec, Cuba ou même une parenté éloignée avec Joseph K —, en personnages fictifs (Ferragus), mythologiques (Orphée), historiques (Scipion l'Africain, Bonnavar). Au fond, le seul problème qui préoccupe vraiment l'interné, ce n'est pas: "de quelle façon dois-je m'y prendre pour écrire un roman d'espionnage?" (p. 1). La seule question qui le préoccupe vraiment, c'est celle qu'André Breton, en quête de sa "différenciation", a posée au début de Nadja: "Qui suis-je?"¹⁰¹

Pour y voir un peu clair, il faut procéder par étapes ou suivre et découvrir les masques multiples du JE. L'ensemble

¹⁰¹ André Berthiaume, "Le thème de l'hésitation dans Prochain Episode", dans Liberté, vol. 15, no. 1, janvier-février 1973, p. 137.

des métamorphoses équivaut à la totalité du personnage. Le héros — on hésite à employer ce terme — décrit, comme autour du lac Léman, un large cercle autour de lui-même: ce sont les multiples facettes de ce qu'il est. "Je me fais masque"¹⁰², dit-il: c'est de cette façon, de métamorphose en métamorphose, que le JE se construit et s'abolit.

Il y a d'abord le JE de l'interné à l'institut psychiâtrique; celui qui écrit: "Je ne sortirai pas d'ici avant échéance."¹⁰³ C'est le JE le plus près de l'autobiographie, celui qui permet de faire le plus de recoupements avec la vie de l'auteur: qu'il s'agisse du vol d'armes des "Fusilliers Mont-Royal"¹⁰⁴, du séjour à la "Prison de Montréal"¹⁰⁵, ou de cette remarque: "depuis trente-quatre ans je n'ai pas vécu sinon comme l'herbe"¹⁰⁶. C'est le JE le plus lié à la personne d'Aquin.

Il faut cependant faire attention: nous sommes en présence d'une oeuvre littéraire, d'une oeuvre de fiction. Il peut arriver que la littérature et la vie coïncide; mais le Moïse de Michel-Ange, tout en donnant l'illusion de vivre,

102 Prochain Episode, p. 70.

103 Idem, p. 7.

104 Idem, p. 15.

105 Idem, p. 14.

106 Idem, p. 23.

reste quand même de marbre. Le roman est une oeuvre d'art, c'est-à-dire une oeuvre artificielle. Hubert Aquin, ou plutôt le narrateur, nous invite même à la prudence lorsqu'il entreprend d'écrire son roman d'espionnage: "Je n'ai plus rien à gagner en continuant d'écrire, pourtant je continue quand même, j'écris à perte. Mais je mens, car depuis quelques minutes je sais bien que je gagne quelque chose à ce jeu, je gagne du temps."¹⁰⁷

Ce narrateur est complètement paralysé: "Entré ici prisonnier, je me sens devenir malade de jour en jour."¹⁰⁸ Lui qui "a vécu aplati avec fureur"¹⁰⁹, il se perçoit maintenant comme un "surhomme avachi"¹⁰⁹, un "déprimé explosif"¹¹⁰, et un "pirate déchaîné dans un étang brumeux"¹¹¹. On découvre là certaines expressions qui se rapportent assez bien au JE du héros: celui du second narrateur, pourrait-on dire. La distinction est fort mince la plupart du temps. Cependant, certaines caractéristiques, qui ressortissent plus au portrait de l'interné (il est paralysé, étouffé, désespéré, déprimé, sceptique; marqué par la mélancolie et le désir du suicide; toujours obsédé par l'échec), n'apparaissent pas, sinon comme addition à la

107 Prochain Episode, p. 13.

108 Idem, p. 16.

109 Idem, p. 24.

110 Idem, p. 25.

111 Idem.

psychologie du JE héros.

Le JE devient celui du héros lorsqu'il "s'introduit, enrobé d'alliage léger, dans un roman qui s'écrit à Lausanne"¹¹². Il y a un contraste frappant avec le premier JE. C'est un héros fringant, violent, amoureux, terroriste. C'est une sorte de projection compensatoire qui s'oppose à la situation du JE cloîtré: "Rien ne lui interdit de transférer sur cette oeuvre improvisée la signification dont son existence se trouve dépourvue et qui est absente de l'avenir de son pays."¹¹³

La distinction entre les deux JE est d'autant plus mince que leurs souvenirs sont réciproques. Il y a une sorte de mouvement dialectique entre les deux JE: on ne sait qui du héros fringant ou du cloîtré l'emportera. Il semble cependant que le JE héros soit de moins en moins hésitant, quand le lien qui le rattache à l'interné est relâché. Et c'est presque toujours en vue d'une action à accomplir, donc dans le futur, que le personnage devient héroïque, ou se veut tel:

Je veux m'identifier à Ferragus, vivre magiquement l'histoire d'un homme condamné par la société et pourtant capable, à lui seul, de tenir tête à l'étreinte policière et de conjurer toute capture par ses mimétismes, ses dédoublements et ses déplacements continuels.¹¹⁴

112 Prochain Episode, p. 19.

113 Idem, p. 27.

114 Idem, p. 16.

Velléitaire, le héros est sans cesse happé par la situation de l'interné, au coeur même de l'action, au moment où le doute semblait impossible:

Le temps passe et je mets un temps infini à traverser le col des Mosses. Chaque virage me surprend en troisième alors que je devrais avoir déjà commencé de décompresser; chaque phrase me déconcerte. Je brûle les mots, les étapes, les souvenirs et je n'en finis plus de me déprendre dans les entrelacs de cette nuit intercalaire. L'événement qui a déjà pris trop d'avance sur moi se déroulera tout à l'heure, dans quelques minutes, quand je frapperai le creux de la vallée et la nappe fondamentale de ma double vie. Cette route entrelacée qui fuit à toute allure sous la traction de mes phares, ralentit soudain avant que j'arrive à Château d'Oex. Le ruban d'asphalte qui se faufile entre les Mosses et le Tornettaz me ramène ici, près du pont de Cartierville, non loin de la Prison de Montréal, à moins d'un quart d'heure en auto de mon domicile légal et de ma vie privée.¹¹⁵

Malgré tout, malgré l'échec qui l'a défait complètement, l'interné tente d'échapper à sa situation, à ce qu'il est:

Et j'envoie mon délégué de pouvoir en Volvo dans le col des Mosses, je l'aide à se rendre sans accrochage jusqu'au palier supérieur du col et je lui fais dévaler l'autre versant de la montagne à une vitesse échevelée, croyant peut-être que l'accroissement de sa vitesse finira par agir sur moi et me fera échapper à ma chute spiralee dans une fosse immobile.¹¹⁶

En fait, ce que l'interné tente, c'est une sorte de "danse de possession"¹¹⁷, parce qu'il a "peur de (se) réveiller dégénéré,

115 Prochain Episode, p. 46-47.

116 Idem, p. 47-48.

117 Idem, p. 48.

complètement désidentifié, anéanti"¹¹⁸. Mais son "délégué de pouvoir" est plus instable qu'il peut l'être lui-même. Il semble obéir à des attractions qui lui font perdre toute identification; il est sans cesse l'aliéné: il n'a de visage que celui des autres.

Les nombreux cas de mimétisme de ce roman illustrent l'aliénation fondamentale du héros d'Aquin, même quand il se drape dans les habits de personnages héroïques:

Ferragus me hantait, ce soir-là, dans cette ville injuste au romancier; le vengeur fictif et sybillin inventé par Balzac entraît lentement en moi, m'habitait à la façon d'une société secrète qui noyauté une ville pourrie pour la transformer en citadelle. L'ombre du grand Ferragus m'abritait, son sang répandait dans mes veines une substance inflammable: j'étais prêt, moi aussi, à venger Balzac coûte que coûte en¹¹⁹ drapant dans la pélerine noire de son personnage.

Le héros n'ira jamais jusqu'au bout: ce ne sont toujours que velléités. Le moindre obstacle l'empêche d'aller plus loin.

Ou bien, ce sont les autres qui le mènent, comme des forces occultes: "H. de Heutz m'entraînait malgré moi dans l'aire germinale de la grande révolution."¹²⁰ Devant de Heutz, "obsédé par son échec"¹²¹, celui de ne pas avoir abattu son vis-à-vis, le héros mollit, il a "juste le goût de pleurer"¹²²;

¹¹⁸ Prochain Episode, p. 47.

¹¹⁹ Idem, p. 53.

¹²⁰ Idem, p. 55.

¹²¹ Idem, p. 59.

¹²² Idem, p. 60.

il invente une histoire afin de pouvoir lui échapper: celle du mari qui a abandonné femme et enfants et qui cherche un désert pour se suicider. "Je prenais, dit-il, mon masque de déprimé"¹²³; et alors, malgré lui encore, le phénomène du mimétisme se produit: "Pendant que je pense à ces enfants qui m'attendent, un événement trouble se produit en moi. A vouloir me faire passer pour un autre, je deviens cet autre; les deux enfants qu'il a abandonnés, ils sont à moi soudain et j'ai honte."¹²⁴ H. de Heutz, qui s'est laissé prendre par le boniment du héros, lui sert la même médecine; et, chose incroyable, le héros, qui voit en de Heutz son double, s'y laisse prendre:

Cet homme, dit-il, possède un don diabolique pour falsifier la vraisemblance; si je n'étais pas sur mes gardes, il m'aurait à coup sûr et pourrait me convaincre qu'il est mon frère, que nous étions nés pour nous rencontrer et ^{pour} nous comprendre. J'ai vraiment affaire au diable.¹²⁵

Pourtant c'est l'ennemi à abattre: "Cet inconnu que je regarde m'attire à l'instant même où je m'apprête à le tuer."¹²⁶ Mais son instabilité et une sorte de vertige le clouent sur place: "Je m'immobilise, métamorphosé en statue de sel, et ne puis m'empêcher de me percevoir comme foudroyé."¹²⁷ La suite

123 Prochain Episode, p. 62.

124 Idem, p. 62.

125 Idem, p. 85.

126 Idem, p. 87.

127 Idem, p. 88.

apparaît comme un corollaire de sa situation: c'est l'échec de sa mission. Il ne peut rompre "la relation inquiétante qui s'est établie"¹²⁸ entre lui et H. de Heutz.

Héros "représentant tout un peuple"¹²⁹, il est à l'image de ce peuple: comme le roman, il est "innommé", il est à bâtir:

Ce livre innommé est indécis comme je le suis depuis la guerre de Sept Ans, anarchique aussi comme il faut accepter de l'être à l'aube d'une révolution... Le désordre inévitable me gagne et pétrit mon âme: je suis envahi comme le champ d'une bataille que je prépare dans la fébrilité. (...) La révolution que j'appelle m'a blessé... C'est là ma blessure. Mon pays me fait mal. Son échec prolongé m'a jeté par terre. Blessé fantôme, je passe derrière les barreaux les premières secousses d'une histoire inédite, semblable à ce livre en cela seulement qu'elle est inédite et que j'ignore les noms de mes frères qui seront tués au combat, autant que j'ignore les titres des différents chapitres de mon roman.¹³⁰

Son pays est vaincu, vaincu chaque jour, par un ennemi sans visage, représenté ici par de Heutz. Mais de Heutz est en même temps le double du héros. On se pose alors des questions: "On peut penser qu'ainsi le pays même trahit le narrateur. Mais si, d'autre part, H. de Heutz n'est qu'un double? et si l'on n'est même pas sûr qu'il soit H. de Heutz?"¹³¹

En fait, les relations qu'il entretient avec de Heutz se compliquent démesurément. Il devient presque impossible de

¹²⁸ Prochain Episode, p. 88.

¹²⁹ Idem, p. 79.

¹³⁰ Idem, p. 95-96.

¹³¹ Gilles Marcotte, op. cit., p. 190.

s'y retrouver:

Moi, agent révolutionnaire par deux fois pris au dépourvu, j'étais en quelque sorte déguisé en H. de Heutz, revêtu de sa cuirasse bleue, muni de ses fausses identités et porteur de ses clés héraldiques. Et j'allais m'introduire, sous son espèce, dans le grand salon et tourner le dos, à mon tour, aux Dents du Midi qui, ce matin, s'illuminaient au-delà des grandes portes-fenêtres. Chose certaine, mon projet tient du défi en cela même qu'il peut sembler, selon la logique courante de notre métier, l'initiative contre-indiquée par excellence. Dans cette allure illogique réside toutefois sa qualité redoutable: c'est le contre-déguisement! Oui, j'innove. Je ne me déguise plus en branche d'arbre, ni en promeneur inoffensif, ni en touriste bardé de caméras chargées; je me déguise en victime du meurtre foudroyant que je vais commettre. Je prends sa place au volant d'une Opel bleue, je serai bientôt dans ses meubles: c'est tout juste si je ne me mets pas dans sa peau...¹³²

Et aussi paradoxal que cela puisse apparaître, ce héros, qui se "sentait libre alors de façon extravagante, démesurément puissant, invincible"¹³³, devient prisonnier d'un ennemi qui se cache:

Revêtu des attributs ornementaires de H. de Heutz, entouré par les meubles qu'il a lui-même choisis et assis dans son fauteuil à l'officier non loin de "La mort du général Wolfe", je me suis constitué prisonnier de cet homme pour mieux l'approcher et enfin le tuer.¹³⁴

Je suis prisonnier ici! Pourtant, je me suis librement glissé dans cette splendeur murée: je suis entré ici en tueur masqué.¹³⁵

132 Prochain Episode, p. 115-116.

133 Idem, p. 68.

134 Idem, p. 132.

135 Idem, p. 136.

Le héros, malheureusement, est toujours fasciné par l'échec. Comme ses frères révolutionnaires, comme son pays incertain, il est marqué par l'impuissance et "sur le point de céder à la fatigue historique"¹³⁶: "Des siècles et des siècles sont gravés sur mon corps inerte. Les gens me regardent, sans doute à cause de cette érosion soudaine qui s'imprime sur mon visage, et peut-être aussi parce que je pleure. Notre histoire finit mal en moi. Il fait noir."¹³⁷ Comme prévu, ce sera l'échec final; le héros a prédit sa fin, sa prochaine orientation; c'est le retour à l'interné du début du roman: "... mon proche orient coule vers la prison de Montréal"¹³⁸. Il est coupé définitivement de l'histoire d'un pays à faire, perdu, inutile:

Me voici, défait comme un peuple, plus inutile que tous mes frères: je suis cet homme anéanti qui tourne en rond sur les rivages du lac Léman. Je m'étends sur la plage abrahame et je me couche à plat ventre pour agoniser dans le sang des mots... A tous les événements qui se sont déroulés, je cherche une fin logique, sans la trouver! Je brûle d'en finir et d'apposer un point final à mon passé indéfini.¹³⁹

Il ne reste plus qu'un seul espoir, une seule lueur: le "prochain épisode":

Je me sens fini; mais tout ne finit pas en moi.
Mon récit est interrompu, parce que je ne connais pas

¹³⁶ Prochain Episode, p. 139. (Lire, du même auteur: "La fatigue culturelle du Canada français", dans Liberté, vol. 4, no. 23, mai 1962, p. 299-325.)

¹³⁷ Idem, p. 154-155.

¹³⁸ Idem, p. 151.

¹³⁹ Idem, p. 166-167.

le premier mot du prochain épisode. Mais tout se résoudra en beauté. J'ai confiance aveuglément, même si je ne connais rien du chapitre suivant, mais rien, sinon qu'il m'attend et qu'il m'emportera dans un tourbillon. Tous les mots de la suite me prendront à la gorge; l'antique sérénité de notre langue éclatera sous le choc du récit. (...) Déjà, je pressens les secousses intenses du prochain épisode. Ce que je n'ai pas écrit me fait trembler. (...) Le temps sera venu de tuer et celui, délai plus impérieux encore, d'organiser la destruction selon les doctrines antiques de la discorde et les canons de la guérilla sans nom! Il faudra remplacer les luttes parlementaires par la guerre à mort. Après deux siècles d'agonie, nous ferons éclater la violence déréglée, série ininterrompue d'attentats et d'ondes de choc, noire épellation d'un projet d'amour total... 140

Mais?... il faudra attendre pour connaître les péripéties du prochain épisode. Et il restera à l'écrire!

Le personnage du ou des narrateurs de Prochain Episode nous fascine par son inconstance et son inconsistance. Il se trouve être l'opposé du héros classique traditionnel, chez qui tout est bien délimité et en quelque sorte fermé. Les quelques caractéristiques mentionnées ici ne sont qu'une ébauche de ce qu'est le personnage d'Aquin. Cette ébauche permet cependant de le caractériser.

Baroque, il l'est à plus d'un point de vue: que ce soit par son manque d'identité, par ses métamorphoses surprenantes ou ses mimétismes innombrables. Cette impression de

va-et-vient, de flou, de mouvement continuuel d'une identité à l'autre, est typique de l'art baroque. On ne sait à quel type d'individu ou à quelle facette du personnage on a affaire. A chaque situation, dans certains paragraphes et parfois même à l'intérieur d'une même phrase, le personnage apparaît ou disparaît sous une forme nouvelle.

Partout où nous trouvons réunis dans un seul geste plusieurs intentions contradictoires, le résultat stylistique appartient à la catégorie du Baroque. L'esprit baroque, — pour nous exprimer à la façon du vulgaire, — ne sait pas ce qu'il veut. Il veut, en même temps, le pour et le contre. Il veut, — voici des colonnes dont la structure est un pathétique paradoxe, — graviter et s'enfuir. Il veut, — je me souviens d'un certain angelot, appartenant à certaine grille d'une certaine église de Salamanque, — lever le bras et descendre la main. Il s'éloigne et il se rapproche dans la spire...¹⁴¹ Il bafoue les exigences du principe de contradiction.

Voilà qui met un point de suspension, car on n'en sort pas facilement, à l'étude du JE de Prochain Episode. Les métamorphoses sont si nombreuses, de même que les aspects contradictoires, que le personnage s'empresse de nous échapper aussitôt qu'on croit l'avoir saisi. Il en est de même des personnages de Trou de Mémoire.

¹⁴¹ Eugenio d'Ors, op. cit., p. 29.

3. b: P.X. Magnant, narrateur de Trou de Mémoire

C'est par euphémisme qu'on peut dire des personnages de Trou de Mémoire qu'ils sont aussi instables et fuyants que le narrateur de l'oeuvre précédente. Dans ce roman, il y avait un centre, celui de l'interné, auquel rattacher les doubles et les métamorphoses. Dans Trou de Mémoire, c'est le déboussolement complet: c'est une oeuvre complètement décentrée, à moins que l'on accepte, comme pôle magnétique, une figure cachée qui — comme dans Les Deux Ambassadeurs de Holbein — est la mort, celle de Joan. Le roman se présente de façon masquée; et le trompe-l'oeil, en ce qui concerne les personnages, y est poussé jusqu'à la limite du raisonnable:

Les pseudonymes, les démentis, les correspondances et les doubles, les masques et les censures forment un réseau tentaculaire auquel aucune certitude ne saurait résister. Le célèbre "Mystère des deux Ambassadeurs" de Holbein, enfin, est là, dans les quelque vingt pages les plus extraordinaires de ce livre, pour rappeler que tout est trompe-l'oeil, avec la seule certitude épistémologiquement dernière: "la mort, figurée par l'anamorphose étrange d'un crâne" (p. 130, et cf. la couverture du livre).¹⁴²

L'architecture ou la peinture en trompe-l'oeil caractérise l'art baroque: "Il est vrai que la nature fondamentale du

¹⁴² Léo-Paul Desaulniers, "Ducharme, Aquin: conséquences de la mort de l'auteur", dans Etudes françaises, vol. 7, no. 4, novembre 1971, p. 407.

baroque est de se diversifier, de se métamorphoser comme Protée, d'être insaisissable comme l'eau et les flammes tant aimées de ses poètes."¹⁴³ Baroque, Aquin l'est — si l'on pouvait parler ainsi: car le baroque implique cette dimension — d'une façon démesurée. Il est alors fort difficile, à partir de ce roman, de ramener les personnages à un centre — comme on l'a fait en partie pour l'oeuvre précédente — qui serait l'auteur lui-même, Hubert Aquin:

... la mystification est telle, chez lui, et le talent littéraire, qu'il a trouvé moyen de désamorcer dans ce roman jusqu'à sa propre psychanalyse, prenant un recul très médical par rapport à lui-même, brouillant les pistes, utilisant la géographie et la géo-politique pour emmêler les fils de son récit, et surtout teintant d'humour grinçant chacune des phrases arrachées à sa timidité par le besoin de crier ses convictions.¹⁴⁴

Quoi qu'il en soit, qu'on prenne un personnage ou un autre, que l'on écrive sérieusement qu'ils cachent l'auteur lui-même, même imparfaitement, — "Trou de Mémoire ne réussit qu'à dissimuler imparfaitement, malgré le fin drapé de sa prose et de sa composition en trompe-l'oeil, l'individu Hubert Aquin"¹⁴⁵ — tous et chacun semblent démontrer qu'ils ont été conçus à la façon baroque. Puisqu'il faut choisir, Pierre X. Magnant servira d'exemple.

¹⁴³ C.-G. Dubois, op. cit., p. 17.

¹⁴⁴ Jacques Folch, op. cit., p. 68.

¹⁴⁵ René Dionne, op. cit., p. 447.

Pierre X. Magnant est un pharmacien montréalais, narcomane et révolutionnaire. Son homologue gabonais, Olympe Ghezso-Quenum, apparaît comme son double exact: c'est lui qui introduit le roman. Ils lisent les mêmes auteurs, sont tous deux révolutionnaires, narcomanes, etc., et, fait incroyable, disent les mêmes choses. Le portrait que le double trace de P.X. Magnant étale déjà les caractéristiques baroques du personnage:

Non, vous n'êtes sûrement pas européen, ni cartésien, ni rationaliste humanitariste, ni un prototype scolaire de l'homo sapiens ou de l'homo decadens; et c'est pourquoi, d'ailleurs, que je me sens sur la même longueur d'ondes que vous. (...) Vraiment, monsieur Magnant, je suis, en ce moment même, la proie d'une grande émotion et d'une commotion inexprimable en pensant à vous: je n'ai pas assisté, bien sûr, au meeting populaire où vous avez prononcé mes propres paroles et où vous avez chanté, si je puis dire, un hymne révolutionnaire qui est le double du discours que j'ai donné...¹⁴⁶

Dans cet "avant-propos" du roman, sous la plume d'Olympe, se cache ou est masqué Pierre X. Magnant. D'ailleurs, il nous en avertit: "Ma santé réside en ma capacité organique de métamorphose et de choc: je suis, à moi seul, une vivante et interminable pentecôte."¹⁴⁷

Comme le héros de Prochain Episode, c'est un être sans cesse vaincu, colonisé:

¹⁴⁶ Trou de Mémoire, p. 10.

¹⁴⁷ Idem, p. 26.

La conquête, ça me connaît; car j'ai eu le temps, depuis le temps, d'explorer cet état constitutionnellement oscillatoire et cet aller et retour écoeurant entre l'exaltation et la narcose, entre une tentative de révolution et une tentative de suicide — ce dernier rendu impossible par la perfusion du fameux poison résurrectionnel qu'on s'empresse de combattre, aussitôt qu'il est inculqué, par une injection surdosée de sulfonal contre-résurrectionnel qui est suivi de près, selon les ordonnances du conquérant, par l'absorption d'un produit antagoniste, et ainsi de suite... Poison d'abandon contre poison de survivance, cri mort contre cri ressuscité, conquête oui, conquête non!¹⁴⁸

Ce conquis n'a pas d'identité réelle, ni d'individualité. Il est sans cesse, comme le personnage central du premier roman, aliéné, jamais lui-même. Se comparant à Joan, sa maîtresse, qu'il vient de droguer, il dit:

Conquise, elle a changé du tout au tout et s'est laissée aller à toutes les modalités de la banqueroute vénérienne. D'un seul coup, Joan a épousé mon être-conquis jusqu'à devenir ambiguë soudain, changeante, hypocrite par moments, insaisissable comme un Cri sous le regard du premier colon, masquée comme je suis.¹⁴⁹

On n'a pas à insister sur l'aspect baroque de cette description; ce que dit P. X. Magnant de Joan, c'est ce qu'il est vraiment lui-même: changeant, insaisissable, masqué. Et les diverses métamorphoses du personnage vont le prouver.

C'est d'abord le révolutionnaire. Il l'est de façon intermittente, selon les occasions qui se présentent

¹⁴⁸ Trou de Mémoire, p. 38.

¹⁴⁹ Idem, p. 41.

et selon son état d'esprit:

...je me suis métamorphosé irréversiblement en homme dangereux: oui, les mots que j'ai lancés au public m'ont enfanté. Je suis né à la révolution en prononçant les paroles sacramentelles qui, de fait, ont engendré plus de réalité que jamais mes entreprises ne l'avaient fait.¹⁵⁰

Mais la métamorphose n'est jamais irréversible; l'homme dangereux devient vite un lutteur défait:

Cela me fascine et me renverse, car ma vie n'est qu'un enchaînement désordonné de coups de foudre et de syncopes. Le monde — qui me confère ma réalité — menace sans cesse d'éclater; rien ne me repose de rien et je ressemble à un combattant harassé, engagé à demi-solde dans la guerre de cent ans, qui ne s'étonnerait même pas d'apercevoir du côté ennemi le champignon atomique. Combattant égaré, mille fois défait, jamais tué, ce pauvre mercenaire ne sait plus ce que c'est qu'une table bien mise et, si la guerre cessait soudain, il ne saurait plus quel chemin prendre pour retourner chez lui...¹⁵¹

Déjà, cependant, à cette étape du roman, on entretient des doutes sur l'identité véritable de P.X. Magnant. Un autre personnage, sans visage, masqué tout de même, un autre double, est apparu à diverses occasions: c'est l'éditeur. Il parle du "récit présumé de P.X. Magnant"¹⁵², à cause des erreurs de date qu'on y trouve. C'est ce même éditeur qui écrit plus loin un chapitre du livre. Il fait cette critique

¹⁵⁰ Trou de Mémoire, p. 46.

¹⁵¹ Idem, p. 69.

¹⁵² Idem, p. 70.

à propos du récit de Pierre X.: "Il m'a semblé déceler, dans cette mention de Grand-Bassan, un indice probant d'une intervention rédactionnelle d'un auteur qu'on ne saurait identifier avec Pierre X. Magnant."¹⁵³ On le saura plus loin — du moins l'explication sera présentée comme valable —: ce sera RR. Ainsi, par le truchement de quatre narrateurs successifs (Olympe Ghezso-Quenum, Pierre X. Magnant, l'éditeur et RR), tout le récit est mis en doute, est apocryphe, à commencer par le narrateur principal, Magnant. C'est peut-être aussi, tous pour un: ce serait une sorte de décomposition égocentrique ou narcissique du JE initial. Décomposition, fragmentation, métamorphose, mimétisme: tout dénote l'insconstance, l'insaisissabilité. C'est aussi l'indice d'une facture baroque.

Les cas de mimétisme se rencontrent à plusieurs reprises dans cette oeuvre. Morte, Joan habite son bourreau, Pierre X.: "Comment dire? Joan m'habitait déjà; je réincarnais ma victime, j'étais possédé."¹⁵⁴ L'éditeur remarque que cette possession se traduit au plan du langage:

J'ai même relevé, écrit-il, des passages qui étaient écrits directement par P.X. Magnant en anglais, sans qu'il s'agisse de phrases prononcées par Joan; selon moi il s'agit là d'un phénomène de contagion assez rare ou d'identification post mortem à Joan qui était anglophone.¹⁵⁵

153 Trou de Mémoire, p. 104.

154 Idem, p. 71.

155 Idem, p. 88.

Le même éditeur, relevant plusieurs détails qui font croire à l'inauthenticité du récit, remarque qu'il se produit un phénomène de mimétisme sur ce plan:

Il y a, dans ce passage greffé au corps du texte, un "déguisement", une volonté de mimétisme aussi qui nous inclinent à croire que cette tricherie graphique n'est pas seulement explicable en termes de littérature; mais — sait-on jamais? — cela n'est peut-être qu'un épiphénomène d'un lien trouble entre Pierre X. Magnant et l'autre. Mais quel lien?¹⁵⁶

Il est bien entendu que c'est toujours Aquin qui se masque, qui se cache derrière ce personnage multiple de Pierre X. Magnant. Et celui-ci, comme le narrateur du premier roman, ressemble à son pays: "Cher pays déboussolé, je te ressemble."¹⁵⁷ C'est un pays qu'il faut réinventer: il n'a pas encore trouvé de réelle identité; il est dès lors sans cesse contesté, chaque fois qu'il tente de se trouver. C'est aussi le cas de Pierre X.: sa réalité, son identité, RR — autre double — la conteste:

J'ai inventé de toutes pièces le délire pseudo-hallucinatoire de Pierre X. Magnant qui, croyez-moi, n'a jamais existé ailleurs que dans mon imagination... (...) Toutefois, cela va sans dire, cet être humain, plus porté vers la révolution qu'enclin à travailler dans une pharmacie, non seulement ne s'appelle pas Pierre X. Magnant dans la réalité, mais c'est moi!¹⁵⁸

¹⁵⁶ Trou de Mémoire, p. 107.

¹⁵⁷ Idem, p. 120.

¹⁵⁸ Idem, p. 123-124.

A la fin du roman, tout s'embrouille ou s'éclaire, selon le point de vue: l'éditeur, sous le nom de Charles-Edouard Mullalhy¹⁵⁹, est-il le P.X. Magnant qu'on avait cru mort¹⁶⁰, ou Olympe Ghezze-Quenum; ou, est-ce RR qui devient éditeur¹⁶¹ ou auteur, elle qui porte un enfant après avoir été violée par Pierre X. Magnant ou Mullalhy. On ne saura jamais. De rebondissement en rebondissement, le récit aurait pu ne pas avoir de fin.

De toute façon, le portrait, qu'on trouve dans le chapitre intitulé SEMI-FINALE, dont RR revendique la rédaction, est une description typique de l'art baroque; il s'applique aussi bien au personnage de Pierre X. qu'à elle-même:

Cher amour, je sens bien que ton génie inimitable de la simulation n'est pas sans opérer, à mes dépens, un distancement (est-il feint celui-là?); je me sens, ni plus ni moins, comme une effigie distordue qui, jamais regardée obliquement et selon le bon angle, reste infiniment une image défaite. Tableau secret aux lignes rallongées avec extravagance et non sans cruauté de ta part, je m'étire lamentablement dans une perspective que tu as préméditée et comme une anamorphose que nul regard amoureux ne rendra à une forme raccourcie, je veux dire: au temps retrouvé! Tableau secret, je m'allonge démesurément sur une feuille bi-dimensionnelle qui, par un effet d'optique, m'enserme comme un linceul indéchiffré: nature morte ("still life", dirais-tu...),¹⁶² je suis une anamorphose de ma propre mort et de l'ennui.

159 Cf. Trou de Mémoire, p. 195.

160 Idem, p. 110.

161 Idem, p. 145.

162 Idem, p. 129-130.

L'anamorphose, on a eu l'occasion d'en parler à propos du tableau des Deux Ambassadeurs — que rappelle d'ailleurs le portrait qu'on vient de lire —, est fort utilisée dans la peinture ou la sculpture baroques. C'est un procédé qui réunit en un seul tableau des figures ou des images qui sont un commentaire les unes des autres. Tous les personnages de ce roman sont des commentaires les uns des autres. Il en est de même dans L'Antiphonaire.

3. c: L'Antiphonaire et le personnage de Christine

Trou de Mémoire atteint, à cause de sa conception, foncièrement baroque, un sommet dans la présentation anamorphotique des personnages. On ne pouvait dépasser ce stade, sans devenir masque absolu.

Quoiqu'encore bien baroques, les personnages de L'Antiphonaire nous ramènent à des dimensions plus accessibles; à moins que, déjà, la connaissance des autres romans d'Aquin rende les personnages de celui-ci plus familiers, étant donné qu'ils évoluent dans une atmosphère romanesque qui est moins inconnue, celle du baroque.

En effet, par leurs métamorphoses surprenantes, leur égal manque de consistance et leurs mimétismes innombrables, on reconnaît bien la méthode d'Hubert Aquin. Christine, la narratrice de L'Antiphonaire, servira d'illustration.

Le procédé baroque de l'anamorphose s'appliquant à ce roman, il n'est alors pas déconcertant de trouver entre le personnage de Christine et les autres de nombreuses correspondances. Plus que des correspondances, des éléments complémentaires d'un personnage unique. C'est sans doute le sens qu'exprime l'"Axiome de Marie la Copte" placé en épigraphe au début du roman: "L'un devient deux, le deux devient trois, et le trois retrouve l'unité dans le quatre."¹⁶³ Mais la difficulté de cerner l'identité des personnages n'est pas réglée pour autant:

On ne sait plus si Christine Forestier, la narratrice, spécialiste de Jules-César Beausang, a un double en la personne de Renata Belmissieri, pauvre épileptique chargée de porter en contrebande, à Chivasso (Turin), le manuscrit du *Traité des maladies nouvelles...* de Jules-César Beausang, chez l'imprimeur Zimara par l'intermédiaire de l'abbé Leonico Chigi. On ne sait plus si c'est Chigi qui est le double de J.-C. Beausang dont il possède le manuscrit auquel il mêle son propre journal, on ne sait plus si c'est Chigi, ex-abbé doublé d'un assassin puisqu'il a tué sa compagne Antonella (ex-femme de Zimara) qui est le double de l'imprimeur Zimara alors qu'il prospère à Lyon, dans les milieux des imprimeurs sous le nom de l'abbé Leonico Zimara de Turin.¹⁶⁴

Dans ces métamorphoses ou ces dédoublements multiples, il importe peu que la femme se dédouble en homme ou vice versa. Il suffit de certains caractères isomorphiques pour que la métamorphose se réalise. Tous les personnages sont en quelque sorte l'"épiphanie" d'un personnage unique. Il est à noter

¹⁶³ L'Antiphonaire, p. 7.

¹⁶⁴ Albert Léonard, op. cit., p. 193-194.

que ce terme, cher à Joyce — qu'Hubert Aquin admire — revient dans chacun des trois romans.

Christine, médecin, s'identifie aussi bien aux personnages de son époque qu'à ceux, fictifs ou réels, de la Renaissance; elle connaît très bien cette époque sur laquelle elle projette d'écrire une thèse. Ainsi, elle peut dire: "je me retrouvais à Bâle dans la peau de Jules-César Beausang"¹⁶⁵. Comme ce médecin fictif, elle fait une "confession qui lui (survivra)"¹⁶⁶. Mais c'est surtout à des femmes que l'identification apparaît évidente. Dans le personnage de Renata Belmissieri, épileptique, elle voit son double, en même temps que celui de Jean-William Forestier¹⁶⁷, son mari, lui aussi épileptique:

Pauvre Renata Belmissieri, mon double, cette jeune qui me sert de personnage-victime quand je tente, par projection, d'imaginer et de figurer une femme en proie aux spasmes récurrents de la crise d'épilepsie.¹⁶⁸

Pauvre Jean-William, pauvre Renata Belmissieri...¹⁶⁹

La métamorphose ou le mimétisme se réalise complètement, lorsque Christine, se croyant Renata et vivant dans sa peau, écrit: "Mon nom est Renata Belmissieri, italienne de naissance, née à Cremona, battue par ses parents, blessée par la vie et

165 L'Antiphonaire, p. 21.

166 Idem, p. 55.

167 Idem, p. 38-39.

168 Idem, p. 29.

169 Idem, p. 48.

et trouvant quelque argent dans la translation de manuscrits interdits par la censure royale de France."¹⁷⁰ Les dédoublements ou les correspondances entre Christine et Renata sont tellement nombreux qu'on peut aisément choisir des extraits du roman pour illustrer les métamorphoses ou l'identification.

Même les scènes concernant ces personnages se dédoublent. Christine n'hésite pas à identifier les gestes qu'elle pose (se rendre chez un pharmacien de San Diego) à ceux de Renata (qui porte un manuscrit à Zimara):

Pauvre Renata, mais pauvre moi aussi perdue à San Diego, tandis que Renata, toute tremblante, devait rejoindre le village de Chivasso et faire son entrée chez l'imprimeur Carlo Zimara, porteuse du manuscrit de Jules-César Beausang.¹⁷¹

C'est avec un "visage tuméfié et couvert de sang"¹⁷², résultat de l'attaque sauvage de son mari Jean-William, en pleine crise d'épilepsie alors, que Christine avait pénétré chez le pharmacien. Du côté de Renata, même genre de situation: à bout de forces, à cause de son long voyage pour porter le manuscrit à Zimara, elle tombe, chez celui-ci, en "transe profonde"¹⁷³, premier signe d'une crise qui la rendra à peu près inconsciente. Zimara profite de la situation, comme le fera le pharmacien

170 L'Antiphonaire, p. 28.

171 Idem, p. 50.

172 Idem.

173 Idem, p. 60.

avec Christine, et viole Renata. Christine s'écrie: "La pauvre Renata (ô ma soeur, ma lointaine soeur...)"¹⁷⁴; et elle ajoute:

Oh, pauvre moi, pauvre Christine, pauvre Renata, pauvre Christine, pauvre Beausang qui crève dans une chambre d'auberge à Chivasso, tout près de l'imprimerie où Antonella assassine froidement (si l'on peut dire) son mari impudique.¹⁷⁵

Et les scènes continuent de se correspondre comme le reflet d'un objet dans un miroir: comme Zimara, tué par sa femme Antonella, qui se venge de l'impudicité de son mari, le pharmacien sera assassiné par le mari de Christine pour la même raison. Et ainsi de suite, les ressemblances continuent, entre Christine et Renata. Il y a même une parenté de situation entre elles et leurs familles respectives: si Renata a peur de sa famille qui ne comprend pas l'étrangeté de son mal¹⁷⁶, Christine, elle, a été victime d'une "tentative de viol"¹⁷⁷ de son père: elles doivent donc fuir leur famille.

Un autre double de Christine, c'est Antonella. Celle-ci trompe souvent son mari, Leonico Chigi — qui remplace celui qu'elle a tué —, avec des inconnus de passage; Christine fait de même avec son mari Jean-William: c'est d'abord avec Robert Bertnatchez, son ex-amant, puis elle trompera celui-ci

174 L'Antiphonaire, p. 61.

175 Idem, p. 65.

176 Idem, p. 38.

177 Idem, p. 77.

avec Franconi, amant de la femme de Robert Bertratchez, et sans cesse, celui-ci avec un autre qui pourrait être Jean-William, son ex-mari, devenu autre, "un adorable assassin"¹⁷⁸. En fait, comme Antonella, fort dépendante du plaisir, elle découvre cette faiblesse en elle: "Oui, et de plus, il me révélait mon point vulnérable. Oui, je n'avais jamais mesuré que j'étais physiquement si dépendante du plaisir que j'éprouvais avec un partenaire."¹⁷⁹ C'est pour cette raison que Christine supporte mal qu'on la questionne sur son passé et sur celui d'Antonella, à laquelle elle s'identifie au cours de ses recherches sur Jules-César Beausang:

Antonella, son comportement, son travail le soir et jusque dans la nuit, ses écarts de conduite (supputés), tout servait de prétexte à Robert, pour gâcher la situation, transférer son mépris¹⁸⁰ sur moi, m'accuser sans le faire explicitement...

Il me suffisait, alors — je veux dire: pendant mon insomnie — de me rappeler les allusions grossières qu'il avait faites au sujet d'Antonella, de transposer ou plutôt de traduire son agressivité contre Antonella, et je comprenais du coup que Robert trouvait suspect mon intérêt scientifique pour Antonella et qu'il ne saisissait, de ma démarche, que ce qui se rapportait à Antonella, à ses frasques, à ses écarts de conduite, à son côté "putain" — préjugant, par là, que j'étais moi-même impliquée émotivement dans le comportement érotique de cette pauvre fille de Turin que je suis encline, de plus en plus, à réhabiliter dans mon for intérieur, sans l'informer (lui, Robert)¹⁸¹ que je poursuis son procès en réhabilitation...

178 L'Antiphonaire, p. 195.

179 Idem, p. 76.

180 Idem, p. 161.

181 Idem, p. 163.

Il y a encore une autre correspondance entre elle et Christine: Antonella, qui a tué son mari Zimara, se fait complice de Chigi pour faire condamner à mort Renata Belmissieri, en l'accusant de ce meurtre; Christine, elle, se fait complice de l'assassinat du pharmacien par son mari¹⁸². Elle continuera sa complicité jusqu'à la tentative de meurtre sur la personne de son amant, Robert¹⁸³. Dépendante de son plaisir, elle est toujours complice, même si c'est involontaire.

Sa déchéance, son "expérience de désintégration psychique"¹⁸⁴, elle l'a vécue jusqu'à la lie, dans la noirceur la plus complète. Et cela aurait pu continuer ainsi — de façon aussi tragique — d'épisode en épisode. Ainsi, après le viol par le pharmacien, trouve-t-elle une analogie entre elle et l'image de l'"écorché" de de Calcar:

J'étais comme paralysée, hémiplégiquement frappée, en faisceaux croisés — comme les illustrations de Jean-Etienne de Calcar, mon maître, mon double masculin, mon double double, — seul double à me ressembler indéfiniment avec les entrelacs de son anatomie vésalienne, avec ses archées, ses arcanes, ses retours imprévisibles, ses multiples configurations labyrinthales. Oui, je suis et je demeure la seule copie authentique (ou inauthentique) de Jean-Etienne de Calcar, dessinateur officiel d'André Vésale!¹⁸⁵

182 L'Antiphonaire, p. 105.

183 Idem, p. 171.

184 Idem, p. 121.

185 Idem, p. 66.

Un peu plus tard, ayant décidé, après l'assassinat du pharmacien par son mari, de quitter San Diego, elle assimile son être à la côte californienne, qu'elle contemple avant son départ pour Montréal:

La côte pacifique érodée, escarpée, découpée violemment me convient car je lui ressemble: moi aussi, j'ai subi les secousses sismiques, les décrochements, les raz de marée, les rafales. La différence, c'est que dans mon cas, c'est un mari qui m'a infligé toutes mes blessures; dans le cas de cette longue côte effilochée, c'est un océan qui l'a découpée de la sorte.¹⁸⁶

Finalement, après avoir vécu, jusqu'à l'écoeurement, sa déchéance, désespérée, ne pouvant aller plus loin dans l'ignominie, elle décide de se donner la mort. Avant de mourir, elle se décrit, elle et son récit, de cette manière:

Oui, je reconnais que ce livre (le mien) peut provoquer une certaine irritation, agacer par son trop-plein de références historiques invérifiables. Je sais, d'ailleurs, que ma prose détraquée ne contient aucun ingrédient de plaisir pour le lecteur — ou si peu (et pour si peu) — que, dès lors, je me sens comme sainte Hildegarde qui se préoccupait des proportions du corps humain: l'"homo quadratus" qu'elle avait ainsi composé en forme de trétagone parfait, cruciforme, carré dans son propre cercle géométrique, vitruvié à mort, était crucifié!¹⁸⁷

Ainsi, ce roman, où tous les personnages sont mutilés en fait ou en puissance, malades de toute façon,

186 L'Antiphonaire, p. 105-106.

187 Idem, p. 207-208.

vivant toujours à un doigt de la mort et toujours fascinés par elle, se présente-t-il, comme Trou de Mémoire, à la façon d'une oeuvre de nuit et de mort.

Oeuvre étrange, déroutante, baroque, on a pu constater qu'elle l'est à plus d'un point de vue. Les personnages, Christine en particulier, ne sont pas des accessoires dans ce récit étonnant: ils en forment même l'armature, une armature du vide, du néant. S'ils ont une présence malgré tout, c'est, à l'instar des deux autres romans précédemment étudiés, à cause du mouvement sans relâche qui les emporte et leur donne vie.

TROISIEME PARTIE

DU MOUVEMENT A LA TOTALITE

1. L'éclatement des conditions spatio-temporelles

Autant par leur inconstance, leur mobilité et leur penchant irréversible au mimétisme, les personnages d'Hubert Aquin nous apparaissent insaisissables. On n'a pas de prise sur eux et on ne peut, comme dans le roman traditionnel, les cataloguer comme des types. S'ils nous échappent sans cesse, c'est qu'ils sont toujours en état de continuel changement ou de métamorphose. C'est une sorte de mouvement perpétuel, une poursuite d'ombres en quête d'elles-mêmes. Leur instabilité crée le mouvement. Si la métamorphose était changement de forme, le mouvement est davantage perçu comme signe de changement dans le temps et l'espace.

Parler du mouvement, à propos des romans d'Aquin, c'est, par contrecoup, insister sur un des aspects essentiels

du baroque. L'art baroque n'existe pas sans le mouvement, parce que "c'est là-dessus que repose en premier lieu l'impression de transformation constante que ce style sait éveiller"¹⁸⁸. Toujours axé sur un devenir, ce style est dynamisme absolu:

Nous avons à parler du dynamisme, caractéristique en toute oeuvre baroque artistique, ou intellectuelle, de cette vocation du mouvement, absolution, légitimité et canonisation du mouvement qui, opposé à la note parallèle d'étatisme, de calme, de réversibilité propre au rationalisme, propre donc à tout ce qui est classique, marque le passage entre ce qui doit être dit ici au sujet de l'esprit de ces deux éons, et ce qui devra être signalé relativement à leur morphologie respective.¹⁸⁹

Ce mouvement, irrationnel la plupart du temps, "absurde"¹⁹⁰, "exige, pour se réaliser, un abandon de la raison"¹⁹¹, ou, comme dit Aquin, de "l'affreuse logique qui (...) "n'est que la déformation professionnelle des policiers et des juges"¹⁹². C'est ainsi qu'Eugenio d'Ors peut écrire: "L'esprit baroque s'écrie désespérément: "Vive le mouvement et périsse la raison!"; en d'autres termes: "Vive la Vie et que périsse l'Eternité!"¹⁹³

188 Heinrich Wölfflin, op. cit., p. 68.

189 Eugenio d'Ors, op. cit., p. 114.

190 Idem.

191 Idem, p. 115-116.

192 Trou de Mémoire, p. 10.

193 E. d'Ors, op. cit., p. 116.

Comme la nature et comme la vie, l'oeuvre baroque est d'abord l'expression d'un dynamisme. Devant l'univers qui n'est que le jeu de formes inconsistantes, où tout se transforme en énergie et de façon continuelle, où partout le mouvement a la primauté, l'écrivain baroque, agissant sur la forme de son oeuvre, devra lui aussi tenter d'exprimer de façon dynamique sa vision de la réalité.

C'est ce qu'Hubert Aquin a fait à travers son écriture étonnante, par la métamorphose de ses personnages, et c'est avec la même vision dynamique qu'il exploite dans son oeuvre le domaine spatio-temporel.

"Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman
pendant que je descends au fond des choses."¹⁹⁴

Dès la première phrase de Prochain Episode, le lecteur est dérouté: il y a un éclatement des éléments spatio-temporels. Si le lecteur veut poursuivre, il doit s'attendre à voir sa raison humiliée; car, ce n'est qu'un début:

Entre le 26 juillet 1960 et le 4 août 1792, à mi-chemin entre deux libérations et tandis que je m'introduis, enrobé d'alliage léger, dans un roman

¹⁹⁴ Prochain Episode, p. 7.

qui s'écrit à Lausanne, je cherche avidement un homme qui est sorti du Lausanne Palace après avoir serré la main de Hamidou Diop.¹⁹⁵

On peut parler d'éclatement ou de force centrifuge à propos du temps et de l'espace dans cet extrait, mais aussi de force de liaison ou force centripète. Comme dans les compositions artistiques baroques,

les lignes de force de l'espace sont conçues essentiellement comme des appels. L'espace devient dès lors un champ de forces magnétiques ou les formes s'organisent en fonction d'affinités et de sollicitations particulières.¹⁹⁶

Ce qui est valable pour l'espace, dans la peinture ou l'architecture, l'est aussi pour le temps, dans l'oeuvre littéraire.

Et dès lors, il importe peu, pour le héros qui ressent actuellement son échec personnel, face à deux révolutions qui ont réussi — la cubaine et la française —, de savoir l'année et combien de siècles séparent ces événements ou quels espaces les isolent:

En quelques jours d'été, dans cet intervalle entre deux rives tombantes et deux jours de révolution, entre l'île enflammée et la nuit délirante du 4 août, après deux siècles de mélancolie et trente-quatre ans d'impuissance, je me dépersonnalise.¹⁹⁷

195 Prochain Episode, p. 19.

196 C.-G. Dubois, op. cit., p. 27-28.

197 Prochain Episode, p. 69.

La préposition "entre" revient souvent dans la première moitié du roman et, avec quelques variantes, presque toujours dans le même genre de phrase: chaque fois, les frontières du temps et de l'espace obéissent, comme les personnages, à des forces d'attraction extérieures. C'est une forme de mimétisme par affinité ou sympathie. Ce mouvement continu, on ne peut pas ne pas l'apercevoir, entre le temps et l'espace réels et présents, — ceux de l'interné, — et les situations spatio-temporelles reliées à la mémoire et aux aventures romanesques du héros. Les exemples ne manquent pas:

Glacier fui, amour fui, aube fugace et inter-glaciaire, baiser enfui très loin sur l'autre rive et loin aussi de la vitre embuée de mon bathyscaphe qui plonge à pic sous la fenêtre de la chambre où Byron a pleuré dans les stances à Bonnivard et moi dans la chevelure dorée de la femme que j'aime.¹⁹⁸

Le domaine spatio-temporel n'est jamais perçu comme quelque chose d'abstrait; il est rattaché de façon dynamique à la situation du personnage central, héros ou cloîtré, sur tous les plans: mécanique, physique, sentimental, intellectuel, y incluant le passé, le présent et le futur. On a bien raison de dire de Prochain Episode qu'il est "prisonnier d'un mouvement perpétuel"¹⁹⁹. Et c'est aussi vrai du héros que du romancier:

La fuite et la poursuite sont une constante chez cet homme toujours en rupture de lui-même. Plus que

¹⁹⁸ Prochain Episode, p. 33.

¹⁹⁹ Robert Vignesult, "Prochain Episode", dans Relations, no. 306, juin 1966, p. 185.

des thèmes de roman, elles sont la trame de sa vie. Et j'ai finalement compris que c'est la poursuite qui importe, non le temps d'arrêt; que ce n'est qu'en mouvement qu'il est lui-même; que c'est dans le bond en avant qu'il consent à se laisser cerner. Fuite, poursuite, trou de mémoire, c'est peut-être son vertige personnel devant la vie qui emporte tout sans se retourner; une chute, une errance, une absence. Une dépossession, peut-être. Le pays... Et voilà que la forme épouse étrangement le contenu; et l'imaginaire, le réel.²⁰⁰

Il est significatif qu'Hubert Aquin ait choisi, pour illustrer la couverture de son roman, la page manuscrite où son personnage décrit sa course en Volvo dans le col des Mosses²⁰¹.

L'espace du héros, on en a déjà dit quelques mots, appelle, même en pleine course, celui du prisonnier: "Le ruban d'asphalte qui se faufile entre les Mosses et le Tornettaz me ramène ici, près du pont de Cartierville, non loin de la Frison de Montréal, à moins d'un quart d'heure en auto de mon domicile légal et de ma vie privée."²⁰² C'est en fait par la mémoire et l'invention, que l'auteur fait se succéder, avec une incroyable rapidité, les paysages intérieurs et extérieurs, le temps présent et le passé: "Je dérape dans les lacets du souvenir, comme je n'ai pas cessé de dérapper, avec ma Volvo, dans le col des Mosses..."²⁰³:

200 Jean Bouthillette, op. cit., p. 67.

201 Prochain Episode, p. 46.

202 Idem, p. 47.

203 Idem, p. 45.

En un seul après-midi, c'est tout l'été qui m'échappe et se tourne majestueusement vers l'occident. La tristesse du temps en allé se mêle à mon indécision et m'alanguit. Ce n'est pas seulement la belle saison qui court vers les Grandes-Jorasses, mais ma jeunesse et notre histoire qui a commencé un printemps sur la route d'Acton Vale à Richmond quand nous allions à ce rendez-vous clandestin et alors que le soleil décadent effleurait d'une lueur tragique les derniers vestiges de la neige qui était tombée doucement, en même temps que nous, dans le premier lit où nous nous sommes aimés.²⁰⁴

Si l'espace et le temps, dans Prochain Episode, paraissent sans limites, parce qu'il n'y a pas de raison pour que le mouvement s'arrête, c'est que le héros ne parvient pas "à se situer en dehors de la thématique fluante qui constitue le fil de l'intrigue"²⁰⁵ et qu'il est l'"épicerie d'un univers grandiose"²⁰⁶. La vie, comme énergie et dynamisme, ne connaît pas de moments d'arrêt. Elle est toujours axée sur un devenir et ne peut pas s'accorder de relâche.

En guise de conclusion, à cette étude de l'aspect baroque du temps et de l'espace dans ce roman, il vaut la peine de citer en entier ce texte important parce qu'il illustre parfaitement ce qu'on a pu dire jusqu'ici:

Le vague à l'âme s'infiltré en moi par toutes les valves de la lecture et de l'ennui. Entre l'avant-dernière phrase et celle-ci, j'ai laissé couler quatre ou cinq révolutions nationales, un nombre égal d'empires, de saintes alliances et de joyeuses entrées. Dans ce

²⁰⁴ Prochain Episode, p. 142-143.

²⁰⁵ Idem, p. 22.

²⁰⁶ Idem, p. 38.

même interstice, j'ai vu une dizaine de révolutions tourner à l'échec, à commencer par la révolution de Genève de 1781, celle des Provinces-Unies des Pays-Bas de 1787, celle des Pays-Bas Autrichiens et de Liège. En moins de vingt-quatre heures, j'ai vécu sans dérougir de 1776 à 1870, du Boston Tea Party au Camp de la Misère sur la Meuse non loin de Sedan, cherchant à me nourrir de l'eau dure de mes souvenirs. Depuis hier, quelque part entre H. de Heutz et Toussaint Louverture, j'immerge dans l'eau séculaire des révolutions. J'ai frémé aux mille suicides de Tchernychevski et au romantisme insurrectionnel de Mazzini. Ces grands frères dans le désespoir et l'attentat sont à peine moins présents en moi que les patriotes, mes frères inconnus, qui m'attendent dans le secret et l'impatience. Me reconnaîtront-ils?²⁰⁷

Les aventures presque paroxystiques des personnages de Trou de Mémoire, leur façon hallucinante de prendre une autre identité — dont les affinités avec la précédente surprennent —, le mouvement continué que crée ce jeu de métamorphoses et de mimétismes, tout cela débouche sur une sorte de déferlement impétueux et une instabilité parfois irritante. Surtout quand ce mouvement est aidé par l'introduction de la drogue. Drogué, Fierre X. Magnant n'avoue-t-il pas: "Cinq d'un coup, d'un seul geste incroyable, d'une seule lampée: je n'ai pas fini de soleiller dans tous les sens et pour rien."²⁰⁸

207 Prochain Episode, p. 96.

208 Trou de Mémoire, p. 23.

Dans celui-ci comme dans le roman qui précède, le temps et l'espace, obéissant à des états psychologiques ou subissant les déformations propres aux drogues hallucinogènes à l'intérieur d'un individu, se présentent de façon illogique: il y a éclatement de ces données fondamentales de l'existence humaine.

Si l'auteur parle de "folle accélération de l'histoire"²⁰⁹ à propos des Macaques Rhésus, voyeurs et témoins muets du viol et du meurtre de Joan par le narrateur, des situations analogues et réelles, où le temps est davantage perçu comme durée — selon la conception de Proust ou de Bergson —, se réaliseront du côté des personnages. Une durée qui fait complètement abstraction du temps abstrait, historique: "Pour la première fois dans l'histoire de la Confédération qui m'ensable, l'invariance spansulée se met à varier dangereusement; le mouvement suisse se détraque."²¹⁰ Temps psychologique, temps hallucinatoire, le héros, sous l'effet de la drogue, est en mouvement perpétuel, malgré des ralentissements dus à des prises sporadiques de conscience:

Cette visite impromptue m'a complètement désaint-ciboirisé: les quatre super-réactés bio-chimiques que j'ai avalés en début de voyage (plus un) ont cessé, dans cette vague d'air froid, de fonctionner à plein et de me propulser vers le troisième palier de ma décoration intérieure.²¹¹

209 Trou de Mémoire, p. 23.

210 Idem, p. 31.

211 Idem.

Les données temporelles du héros débordent souvent les limites de son existence historique. Comme il représente un pays, un pays colonisé à deux reprises et sans cesse, il a vécu l'histoire de son pays: "J'ai désappris — avant de naître — les danses de guerre de mon peuple conquis par des Français en dentelle qui, une fois encabanés ici, ont été conquis inlassablement et infiniment sur écran géant avec sous-titres en anglais."²¹² Et, plus loin, il devient à ce sujet plus explicite:

Non seulement j'ai tous les pouvoirs généralement refusés aux simples émissaires, mais encore je me souviens d'existences antérieures qui débordent la capacité mnémogène d'un seul homme: en 1890, par exemple, j'ai erré dans les rues brumeuses de Londres et j'ai éclaté de logique à la seule odeur de la belladone que j'ai flairée sur la bouche d'un mort.²¹³

Le héros, prisonnier du mouvement et du temps qui lui échappe, tente, par une sorte d'effort de mémoire, de ramener à l'instant qu'il vit, toute son existence, passée et future:

Ce n'est pas une vie: moi, là-dedans, je ne fais que prolonger la guerre de succession, je vais de coup de foudre en coup de foudre, je me décarcasse à aimer follement et dans le désordre insensé du temps qui fuit, une femme et une autre et voilà que je vais encore au-devant de qui? D'une autre femme: Joan III... Mais je ne suis pas rendu; et me voici enfermé dans mes propres souvenirs. Je me vois au St-James Hotel, à Londres...²¹⁴

212 Trou de Mémoire, p. 37.

213 Idem, p. 65-66.

214 Idem, p. 59-60.

Les situations psychologiques du personnage sont comme l'épicentre d'un jeu instable où le domaine temps-espace, en éclatant au-delà de ses limites habituelles, se concentre ou s'extravase sur ces états:

La distance entre Joan et moi est allée s'augmentant selon une progression fatale, en quelque sorte. (...) J'ai posé ma main doucement en guise de scellé royal sur cette enveloppe trop douce qui m'inclinait à son agonie et me parlait des arbres déchirés qui forment une grille fragile, face à la mer absolue et au lagon. (...) J'ai posé avec quelle douceur ma main droite sur la bouche du Niger, qu'elle appelait en vain quelques secondes plus tôt.²¹⁵

Même l'entourage du héros, défiant le temps abstrait, prend des proportions mythiques; pensant à son père, le narrateur se dit: "Il me faut penser à mon père esclave rentrant à la maison après avoir raté sa révolution quotidienne, tous les jours ouvrables pendant des siècles et des siècles et jusqu'à l'âge de la retraite..."²¹⁶

On pourrait ainsi continuer, à travers ce roman inépuisable, à exploiter les situations où le cadre spatio-temporel échappe à toute emprise logique. On arriverait à la même conclusion: grâce à son écriture, — au "style cynétique (sic) qui reproduit ce qu'il raconte"²¹⁷ — et surtout grâce à sa virtuosité, sorte de prestidigitatation baroque,

215 Trou de Mémoire, p. 92-93.

216 Idem, p. 96.

217 Idem, p. 39.

Hubert Aquin prend possession de la réalité, tout en respectant sa mobilité: "Lancé en pleine fugue, je décris l'arc immense d'un mausolée qui abrite la dépouille mortelle de Joan."²¹⁸

Il serait superfétatoire d'ajouter encore, et dans la même veine que pour les romans précédents, de nombreux textes prouvant que l'auteur de L'Antiphonaire, par la distorsion hallucinante qu'il fait subir au temps et à l'espace, fait oeuvre baroque. Tout le roman en est une preuve éclatante. Quelques éléments, des plus typiques, serviront de preuves.

Ce livre, comme l'explique la narratrice, est "composé en forme d'aura épileptique"²¹⁹, c'est-à-dire qu'il y a utilisation d'un procédé littéraire qui abolit les frontières, en joignant ensemble des temps et des espaces de prime abord absolument étrangers: c'est en quelque sorte une superposition et une conjugaison de deux époques, — la Renaissance et le XX^e siècle —. A cause des nombreuses situations, passées et présentes, qui se surimpressionnent, le lecteur est parfois pris de vertige, à cause justement de la multitude des perceptions

²¹⁸ Trou de Mémoire, p. 28.

²¹⁹ L'Antiphonaire, p. 17.

concentriques, kaléidoscopiques, qui lui révèlent un monde étrange et fascinant. La narratrice s'explique clairement:

Je me meus sans émotion dans un espace-temps dont les frontières sont difficiles à discerner: bien sûr, il y a eu d'abord ce lit du Motel Hillcrest à San Diego, mais je suis encline à ne plus m'y voir auprès de Jean-William qui continue son épisode épileptiforme sans moi, puis Montréal sort de la brume (qu'on appelle "smog" à San Diego), Montréal où j'ai vécu trop longtemps et trop mal, puis Bâle où Jules-César Beausang, disciple de Paracelse, vécut en exil, puis Turin, puis Chivasso sur les bords de la Sesia, ancien village devenu ville-satellite du grand Turin..... Et ne parlons pas des autres villes où je suis brûlée vive: Novara, Toulouse, Asbestos, Drummondville, Neuchâtel, Genève, Rolle, autant de noms sans histoire, autant de pièces plus ou moins mystérieuses du casse-tête géant que j'aime faire en silence et loin, oh loin des lits où de pauvres malades subissent les premières secousses annonciatrices de la phase clonique de la crise!²²⁰

L'auteur a l'art de traverser le temps et l'espace à grande vitesse, sans aucun signe d'essoufflement: de la Californie à Montréal, de l'Italie à la Suisse ou en France, de là à Montréal ou en Californie, etc..., la circulation est toujours aisée:

L'histoire contemporaine se double ainsi d'une ligne contrapontique qui accentue la sauvagerie et l'intérêt morbide, en lui donnant une saveur sécurisante par ses prétentions humanistes et scientifiques. Le lien (entre deux époques et deux lieux fort distants) se fait par la correspondance des événements et par des citations multiples....: c'est le rappel de la tonalité.²²¹

220 L'Antiphonaire, p. 17-18.

221 Michel Têtu, "L'Antiphonaire de Hubert Aquin", dans Livres et Auteurs québécois 1969, Montréal, Éditions Juronville, p. 28.

Pour être bref, car les textes illustrant la même idée sont très nombreux, à tel point qu'il n'y a aucun chapitre pour ne pas dire aucune page, qui ne soit une preuve ou un exemple pouvant confirmer la constance chez l'auteur d'une conception baroque du temps et de l'espace, on peut citer un dernier texte du roman. Il a l'avantage d'ouvrir sur une nouvelle perspective, la situation de la narratrice; désidentifié, déboussolé et insaisissable, le cadre espace-temps échappe, comme elle, à une prise logique:

Vous me direz que le "Venerabilis inceptor" n'est pas pertinent à l'histoire sombre que j'ai entrepris de mettre sur le papier et de raconter en procédant tant bien que mal par les voies techniques de la narration... Forcément, vous auriez raison; et je m'arrêterais là, pantelante, nue, déconfitée! Mais, en vérité, pas plus Swineshead ou Heytesbury ne sont pertinents, eux non plus, à ce que j'écris, non plus qu'un certain Adam Goddam (mort en 1501 après avoir violé une religieuse!). Et vous auriez encore raison: à la limite, la réalité que je tente de m'approprier par les mots m'échappe et me fait défaut, je n'ai plus de prise sur elle et je me meurs dans toutes les directions, comme si soudain un élément inavouable de ce que je raconte m'avait dépolarisée et confinée à la confusion défocalisante de la simple tristesse...²²²

La narratrice venait à peine de parler d'"un célèbre "Tractatus de Successivis" (où se trouve exposée la grande théorie du mouvement...)"²²³.

222 L'Antiphonaire, p. 220.

223 Idem.

Eugenio d'Ors voulant illustrer ce qu'il entend par mouvement dans la peinture baroque, avait écrit ceci:

"Lorsqu'un peintre de la Renaissance représente un miracle, le ciel peut se fendre; et si c'est un peintre baroque, le ciel se convulsionne."²²⁴ Il en est de même entre la conception traditionnelle du temps et de l'espace dans le roman et la façon baroque de concevoir ces mêmes données. Chez Balzac, par exemple, tout est bien délimité, tout suit un ordre rationnel et logique sinon chronologique. S'opposant à une prise directe de la réalité, qui devient insaisissable dans la mesure où on tente de la définir ou de se l'approprier, l'écrivain baroque tente d'en donner une idée plus large et plus dynamique; et c'est vrai, en particulier, pour le cadre spatio-temporel: moins précis, moins défini, mais peut-être plus réel, sinon plus réaliste. Le schéma rétréci d'une conception classique devient, chez le romancier baroque, un champ ouvert à la totalité du réel.

²²⁴ Eugenio d'Ors, op. cit., p. 109.

2. De la multiplicité à la totalité

Le domaine spatio-temporel, qu'on a exploré — survolé — à travers les romans d'Aquin, reste toujours ouvert. C'est un "champ de possibilités, une invitation à choisir"²²⁵. Ce n'est pas un domaine défini, mais une situation qui met en valeur les relations des formes entre elles. L'espace et le temps nous sont présentés dans leur unité vivante et mobile, vitale et mouvante; ils expriment le dynamisme d'une vision globale où tout tient à tout, une manière symphonique de considérer la réalité. "La forme isolée a perdu sa force, et n'inspire plus confiance, de peur que le motif ne doive au seul hasard d'être mis en valeur, on le présente sous une forme double ou triple."²²⁶

C'est dire que l'unité d'une oeuvre est assurée par la convergence dynamique des éléments épars. C'est l'accumulation des éléments qui est significative: "Le baroque se complait dans la multiplicité: il aime les effets d'éparpillement et de multiplication."²²⁷ Par cette esthétique de la multiplicité, l'oeuvre baroque détruit la sacro-sainte suprématie de l'unité,

²²⁵ Umberto Eco, op. cit., p. 15.

²²⁶ Heinrich Wölfflin, op. cit., p. 119.

²²⁷ G.-G. Dubois, op. cit., p. 67.

chère aux écrivains classiques, et explique cette transformation constante des réalités; d'où l'impression qu'on a, devant une telle oeuvre, de se sentir emporté dans toutes les directions et cette ambiguïté constante qui rend l'oeuvre obscure, sinon hermétique. Umberto Eco, relevant ces caractéristiques dans l'esthétique baroque, y voit une illustration de la notion moderne d'ouverture:

L'art baroque est la négation même du défini, du statique, du sans équivoque, qui caractérisait la forme classique de la Renaissance, avec son espace déployé autour d'un axe central, délimité par des lignes symétriques et des angles fermés, renvoyant les uns et les autres au centre, de façon à suggérer l'éternité "essentielle" plutôt que le mouvement. La forme baroque, elle, est dynamique; elle tend vers une indétermination de l'effet — par le jeu des pleins et des vides, de la lumière et de l'ombre, des courbes, des lignes brisées, des angles aux inclinaisons diverses — et suggère une progressive dilatation de l'espace. La recherche du mouvement et du trompe-l'oeil exclut la vision privilégiée, univoque, frontale, et incite le spectateur à se déplacer continuellement pour voir l'oeuvre sous des aspects toujours nouveaux, comme un objet en perpétuelle transformation. Si la spiritualité baroque apparaît comme la première manifestation clairement exprimée de la culture et de la sensibilité modernes, c'est que pour la première fois l'homme échappe à la norme, au canonique (garanti par l'ordre cosmique et par la stabilité des essences) et se trouve, dans le domaine artistique aussi bien que scientifique, en face d'un monde en mouvement, qui exige de lui une activité créatrice. Les poétiques de la "maraviglia", de l'esprit, du wit, de l'ingenium, de la métaphore, tendent au delà de leurs apparences byzantines, à mettre en valeur cette nouvelle fonction inventive de l'homme. L'oeuvre d'art n'est plus un objet dont on contemple la beauté bien fondée mais un mystère à découvrir, un devoir à accomplir, un stimulant pour l'imagination.²²⁸

228 U. Eco, op. cit., p. 20-21.

Ce que dit Eco de l'oeuvre d'art baroque peut, tout aussi bien — transposé —, s'appliquer à l'oeuvre d'Hubert Aquin. Il l'a fait avec le Finnegans Wake de Joyce. Ce qu'il applique ici à l'espace a été dans ce travail étendu au temps romanesque qu'on ne peut séparer du cadre spatial. Mais l'esthétique de la multiplicité ne s'arrête pas à ces domaines seulement. Elle s'applique également à ce qu'on a dit sur la volonté d'étonner de l'auteur et aussi à la polymorphie des personnages. L'aboutissement d'une telle esthétique, c'est le vertige du lecteur: "L'impossibilité de tout saisir a pour résultat de donner l'impression d'une richesse inépuisable, l'imagination demeure toujours en mouvement et c'est précisément ce que recherche le peintre."²²⁹ On peut dire: ce que recherche le romancier.

Les trois romans sont remplis de données et de textes illustrant cette esthétique de la multiplicité. Qu'on n'oublie pas, avant de pénétrer à nouveau dans chacune de ces oeuvres, que le but finalement visé par cette esthétique, c'est la totalité. Et l'idée de totalité se confond, dans la majorité des cas, avec celle d'ouverture: "Sa totalité résulte de sa conclusion et doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblé dans une forme."²³⁰ L'idée de fragmentation, dont on trouve plusieurs fois la mention

229 Heinrich Wölfflin, op. cit., p. 76.

230 Umberto Eco, op. cit., p. 36.

chez Aquin, est une caractéristique de la multiplicité. Chaque fragment reste toujours un élément d'une totalité: "L'oeuvre ouverte se présente comme un fragment d'un tout à recomposer, ou comme une invitation à poursuivre une pensée dont le branle initial nous est donné."²³¹ Il faut voir ce que chacun des romans présente, en les explorant sous cet angle.

Ce qui caractérise l'oeuvre ouverte et, par conséquent, la volonté de faire un roman qui exprime une totalité, c'est la multiplicité des éléments. Or ces éléments sont souvent contradictoires, présentés de façon anarchique et n'ont souvent d'affinités qu'en profondeur. La seule logique qu'ils adoptent, c'est celle de l'imaginaire ou du rêve: un bourgeonnement de formes imbriquées. Le narrateur de Prochain Episode rêve de réconcilier ces antagonismes:

Je rêve plutôt d'un art totalitaire, en genèse continuelle. La seule forme que je poursuis confusément depuis le début de ce récit, c'est la forme informe qu'a prise mon existence emprisonnée: cet élan sans cesse brisé par l'horaire parcellaire de la réclusion et sans cesse recommencé, oscillation binaire entre l'hypostase et l'agression. Ici, mon seul mouvement

231 C.-G. Dubois, op. cit., p. 29.

tente de nier mon isolement; il se traduit en poussées désordonnées vers des existences antérieures où, au lieu d'être prisonnier, j'étais propulsé dans toutes les directions comme un missile débauché. De cette contradiction vient sans doute la mécanique ondulatoire de ce que j'écris²³²: alternance maniaque de noyades et de remontées.

La réalité du monde qu'il tente d'appréhender, comme la sienne propre, est à l'image du "cryptogramme monophrasé":

Plus je le cerne et le crible, plus il croît au-delà de mon étreinte, décuplant ma propre énigme lors même que je multiplie les efforts pour la saisir. Je n'arrive pas à réinventer le code de ce message, et faute de le traduire en mon langage, j'écris dans l'espoir insensé qu'à force²³³ de paraphraser l'innommable, je finirai par le nommer.

L'écrivain baroque se refuse à conclure: "Ce qui est fini et qui a reçu une conclusion répugne à la nature."²³⁴ Il y a trop de directions antagonistes: c'est pourquoi il va utiliser, pour mieux cerner la réalité et en même temps répondre à son objectif de totalité, cette "coincidentia oppositorum", le procédé du contrepoint si cher aux artistes baroques. La vérité ou l'unité se trouve justement dans la conjugaison des contraires: que ce soit le délire ou son exploitation rationnelle, le défi ou l'aveu, l'auto-justification ou l'auto-destruction, l'histoire inventée ou la vécue, le rêve ou la réalité, l'envers ou l'endroit. Tout se conjugue pour exprimer la totalité. S'il y a unité,

232 Prochain Episode, p. 93-94.

233 Idem, p. 21-22.

234 H. Wölfflin, op. cit., p. 143.

c'est celle de la convergence: toutes les oppositions n'ont de sens que comme composantes non privilégiées dans le bouquet bigarré de la totalité. L'esthétique baroque s'oppose farouchement à la purification intellectualiste et cartésienne; c'est pourquoi l'auteur "ne fait pas le tri entre ce qui est strictement nécessaire à la progression et ce qui lui est accessoire, digressif même"²³⁵.

Le choix du multiple pour exprimer une totalité n'est pas de tout repos; le narrateur en est conscient:

Mais je mens, car depuis quelques minutes je sais bien que je gagne quelque chose à ce jeu, je gagne du temps: un temps mort que je couvre de biffures et de phonèmes, que j'emplis de syllabes et de hurlements, que je charge à bloc de tous mes atomes avoués, multiples d'une totalité qu'ils n'égaleront jamais.²³⁶

C'est ainsi que, plus loin, le roman semble se dissoudre dans une multiplicité qui n'a pas trouvé de direction unificatrice: "L'édifice fragile que j'avais patiemment érigé pour affronter des heures et des heures de réclusion craque de toutes ses poutrelles, se tord sur lui-même et m'engloutit dans sa pulvérisation."²³⁷ Mais l'auteur-narrateur ne peut revenir à une formule classique pour exprimer ce qu'il est: comme ce "roman métissé"²³⁸, comme son pays, il est lui-même à définir;

²³⁵ Clément Lockwell, "Prochain Episode de Hubert Aquin", dans Livres et Auteurs canadiens 1965, Montréal, Editions Jumonville, p. 41.

²³⁶ Prochain Episode, p. 13.

²³⁷ Idem, p. 71.

²³⁸ Idem, p. 90.

il n'a pas trouvé sa voie et ne peut se définir: "Mais je ne trouve pas d'au-delà à mon évidence, d'autant plus que je résiste à la transposer en un système rigide. Je refuse toute systématisation qui m'enfoncerait plus encore dans la détresse de l'incrée."²³⁹ En fait, la multiplicité est à son image:

Cet amas de feuilles est un produit de l'histoire, fragment inachevé de ce que je suis moi-même et témoignage impur, par conséquent, de la révolution chancelante que je continue d'exprimer, à ma façon, par mon délire institutionnel.²⁴⁰

Corollaire de l'entreprise de totalité, de cette "unicité surmultipliée (qui) n'est rien d'autre qu'une obsession de croisés"²⁴¹, il y a l'obscurité, l'hermétisme même et l'ouverture. Encore une fois, toutes ces caractéristiques sont propres à l'art baroque. Toujours en mouvement (situations, aventures, personnages, etc...), tout, comme dans une fuite insensée, échappe à notre emprise rationnelle et demeure souvent insaisissable:

A partir du trajet vibratoire de ma main, je déduis qu'un fleuve démentiel se décharge dans ma veine céphalique et charrie, dans son tumulte, mes noms, toutes mes enfances, mes échecs et ce qui reste des nuits d'amour. Ce filet impur qui jaillit sur le papier me transporte tout entier, dans le désordre d'une fuite.²⁴²

239 Prochain Episode, p. 91.

240 Idem, p. 92.

241 Idem.

242 Idem, p. 119.

On a déjà souligné, à propos de l'écriture, le quasi-hermétisme de Prochain Episode. Il se présente comme un au-delà de la clarté, un au-delà de l'évidence; à l'image d'un monde dont l'auteur n'a pas encore trouvé la clé. Il est un peu comme l'ex-libris anonyme que porte, en page de garde, le livre intitulé: "Histoire de Jules César, Guerres civiles", par le colonel Stoffel"²⁴³, que le héros a découvert dans le château de H. de Heutz:

A la place du nom du propriétaire, se trouve un dessin chargé qui s'enroule sur lui-même dans une série de boucles et de spires qui forment un noeud gordien, véritable agglomérat de plusieurs initiales surimprimées les unes sur les autres et selon tous les agencements graphiques possibles. Plus je plonge dans cette pieuvre emmêlée qui tient dans l'espace d'un timbre, plus me frappe le caractère prémédité de ce chef-d'oeuvre de confusion.²⁴⁴

La réalité ne répond pas à la question: "qu'est-ce?", mais à la question "que se produit-il?". L'idée de production ou d'événement remplace celle d'essence.²⁴⁵

Relier l'idée d'événement au mouvement est presque une lapalissade. Dans un monde où tout change, où la stabilité

²⁴³ Prochain Episode, p. 127.

²⁴⁴ Idem, p. 130.

²⁴⁵ C.-G. Dubois, op. cit., p. 131.

apparaît comme l'image irréaliste d'un paradis perdu, Trou de Mémoire se présente comme le reflet de ce monde dans un miroir. Une anamorphose, bien sûr, déformée comme tout ce qu'on tente d'appréhender. Ce roman est un acte de totalisation de cette réalité inconsistante du monde: un rassemblement de fragments épars dans une totalité significative. L'unité de l'oeuvre n'est pas au sommet, mais à la base, à un niveau infrastructural; c'est l'interpénétration des éléments qui se révèle être le principe de composition. Il y a même quelque analogie entre la méthode d'Aquin et celle que Proust utilise: "Le génie de Proust, même réduit aux oeuvres produites, n'en équivaut pas moins à l'infinité des points de vue possibles qu'on pourra prendre sur cette oeuvre et qu'on nommera l'"inépuisable" de l'oeuvre proustienne."²⁴⁶

Trou de Mémoire conjugue simultanément les niveaux multiples et les contradictions inhérentes à la réalité. Il se veut un "roman infinitésimal"²⁴⁷ où le narrateur tente de se "raconter sous toutes les coutures"²⁴⁸. Le narrateur-éditeur, complément contrastant du principal narrateur, P. X. Magnant, qualifie ainsi le récit de ce dernier:

Pourquoi prélève-t-il tel événement et pourquoi est-ce qu'il passe tel autre sous silence? Pour embellir, me suis-je dit, au début de ma lecture;

²⁴⁶ Jean-Paul Sartre, L'Etre et le Néant, Paris, Gallimard, 1943, p. 14. Cité par U. Eco, op. cit., p. 40.

²⁴⁷ Trou de Mémoire, p. 19.

²⁴⁸ Idem.

maintenant, je sais que cela n'a aucun sens, car, tout au long de son étrange manuscrit, il étale sans pudeur et dans le détail tout ce qu'il peut dévoiler; son entreprise même, ce récit enchevêtré, en est une de dévoilement systématique et total.²⁴⁹

Dévoilement systématique, détails épars et sans liens apparents, multiples d'une réalité qui se veut totale, le roman se caractérise en plus par un "style de la présence"²⁵⁰. Ainsi, son oeuvre ou son écriture rejoint la syntaxe de Proust, "où les incises, loin de se subordonner au sujet discursif général, suivent un itinéraire indépendant, créent, dans leur cours, de nouveaux centres d'attractions, s'élargissent en ellipses, s'enroulent en volutes"²⁵¹. Dès le début du récit, P.X. Magnant ne dit-il pas: "J'étonne, j'éblouis, je m'épuise. Au lieu de me mettre à écrire avec suite et un minimum d'application, je tourne en rond."²⁵² C'est ainsi qu'un critique, qui n'a retenu du baroque que le superlatif du bizarre, a pu écrire: "Les significations sont partout et elles ne sont nulle part. L'intérêt dominant est dans l'agencement des formes, dans le "festonnage métaphorique" qui doit "séduire le lecteur"(p.63)."²⁵³ RR, troisième narrateur du roman, rejoint la même idée, quand,

249 Trou de Mémoire, p. 75.

250 Idem, p. 78.

251 Eugenio d'Ors, op. cit., p. 126.

252 Trou de Mémoire, p. 19.

253 J.-C. Falardeau, op. cit., p. 89.

racontant ses conversations avec Joan, elle parle de "théâtre total"²⁵⁴ ou du "théâtre de la Renaissance qui contenait toutes les ressources des grands génies du trompe-l'oeil et de la perspective fragmentée mille fois et jamais de la même façon"²⁵⁵.

Comme dans Prochain Episode, l'entreprise de totalisation aboutit à l'obscurité. L'allégorie que constitue le tableau intitulé "Les Deux Ambassadeurs" illustre à la fois cette entreprise et l'aboutissement hermétique d'une telle tâche:

Le piège optique, dans "Les Ambassadeurs", ne fait que reproduire dans le domaine artistique le piège inhérent à la création elle-même. Au fond, ce tableau de la mort n'est qu'un double terrible de cette réalité fastueuse, luxuriante, éblouissante qui trompe celui qui la regarde de trop près. Ces "Ambassadeurs" ne sont qu'apparences trompeuses, masques gracieux de la mort; et en cela, ils sont à l'image même d'une vie terrestre dont la laideur n'a d'égale que la séduction de son déguisement.²⁵⁶

On peut le constater, et ce texte en est une illustration parfaite, l'auteur qui tente d'exprimer une totalité ne peut offrir de directions précises. Tout, dans une oeuvre de ce genre, est à la fois allusion et masque d'une réalité qui ne peut s'appréhender à la façon cartésienne ou aristotélicienne: celle des essences. La vision baroque, plus obscure, plus déroutante la plupart du temps, est quand même une attitude et une

²⁵⁴ Trou de Mémoire, p. 126.

²⁵⁵ Idem, p. 129.

²⁵⁶ Idem, p. 138.

esthétique très ambitieuse comme conception: elle veut en arriver à un au-delà de la clarté. Tous les romans d'Aquin illustrent cette difficulté d'être; on ne peut arriver à la clarté sans laisser énormément de composantes de côté, qui elles aussi font partie de la réalité. La dernière oeuvre ne fait pas exception à la règle.

Plus que dans les autres romans, l'esthétique baroque de la totalité y est confirmée de façon non équivoque. Si l'aboutissement final de L'Antiphonaire ne débouche pas "sur la récompense déiste de la "coincidentia oppositorum"²⁵⁷, la volonté d'en arriver à une oeuvre totale n'en subsiste pas moins:

Je cherche à composer ce livre comme un recueil d'illustrations — mais toutes ces illustrations ne représentent qu'une seule et même crise étrange, multi-forme, gracieuse au début, spectrale dans sa progression, macabre en fin de compte, qui épuise Jean-William²⁵⁸ et qui m'épuise tandis que j'observe son dérèglement.

André Berthiaume, qui a vu dans L'Antiphonaire le roman d'une identité éclatée, peut ainsi dire: "Nous avons donc affaire à une seule conscience multipliée deux fois par quatre, dispersée aux quatre coins d'elle-même, du temps et de l'espace..."

²⁵⁷ L'Antiphonaire, p. 19.

²⁵⁸ Idem, p. 18.

L'Antiphonsaire tente de rassembler les morceaux d'une conscience éclatée, la nôtre..."²⁵⁹ De là, cette avalanche d'actions, de péripéties et d'épisodes, les uns plus invraisemblables que les autres. Tous ces éléments ne sont, pris séparément, que masques d'une totalité qu'ils doivent révéler. Qu'on soit étonné par cette vision atomisée de la réalité et par cette méthode de fragmentation importe peu. C'est le résultat qui compte: "Le triomphe de la discontinuité et du décousu aboutit paradoxalement à l'unité composée de quatre quarts."²⁶⁰

Ce système qui "rapproche ce que le temps sépare et démêle ce que l'heure a brouillé"²⁶¹, nous dit Eugenio d'Ors à propos du baroque, est illustré dans L'Antiphonaire par les rapports entre la Renaissance et le XX^e siècle: ils conjuguent, rassemblent, intègrent et synthétisent deux univers distants mais qui ont des affinités évidentes. Par sa virtuosité et son érudition, Aquin éblouit: énumérations de toutes sortes, vocabulaire scientifique, philosophique, etc..., personnages et moeurs d'une époque qui revit pour nous et ressemble à la vie trépidante actuelle, l'auteur nous engloutit sous les mots. Il ne pouvait cependant utiliser les schémas classiques et classificateurs pour nous suggérer l'idée de la totalité de la Renaissance, en médecine particulièrement, car "à cette époque,

259 André Berthiaume, op. cit., p. 498.

260 Albert Léonard, op. cit., p. 196.

261 Eugenio d'Ors, op. cit., p. 74.

la spécialisation scientifique ne comportait pas le cloisonnement rigide qui la définit par la suite jusqu'à nos jours"²⁶²:

Donc, pourquoi vouloir le (ce temps) désigner ou le décrire comme s'il s'agissait d'une ligne maigre dont le parcours est indécis. Rien ne figure mieux cet âge que la métaphore de la lumière dont le propre est de se dilater, de se propager, de rayonner et de réchauffer.²⁶³

La Renaissance qui avait le goût des oeuvres fragmentaires, comme l'époque dite baroque qui suivra et qui mettra en évidence cette tendance, ne pouvait être mieux exprimée que par une oeuvre qui exploite la technique de la fragmentation; Christine, la narratrice, étudiant le style de Chigi-Beausang, auteur fictif de la Renaissance, fait cette constatation par laquelle elle justifie son propre récit:

Cette technique qui lui venait peut-être de la lecture quotidienne de son bréviaire (soit: un chapitre par jour) ressemblait à une technique de fragmentation; ainsi Chigi composait son récit autobiographique en plusieurs fragments (ou tableaux) mal reliés les uns aux autres, disloqués, disjoints. L'ensemble donne une forte impression de discontinuité, de découpage brutal! Rien n'est plus étrange que cette manière discordante qui brise encore plus qu'elle ne compose et qui défait, au fur et à mesure, le peu qui a été assemblé. A mes yeux, ce procédé n'a rien de privatif ou d'inefficace dans la confection d'un livre quel qu'en soit le sujet; il pourrait s'agir tout aussi bien d'un traité scientifique que d'un livre de fiction, la lecture n'en serait pas plus difficile parce que l'auteur aurait utilisé cette méthode de fragmentation. Du moins, c'est ce que je crois bien naïvement. Peut-être suis-je en train de

²⁶² L'Antiphonaire, p. 109.

²⁶³ Idem, p. 84.

projeter sur la méthode employée par Chigi parce que sa vision atomisée de la réalité et la façon qu'il a de la représenter me conviennent personnellement? Rien d'autre. Je suis fragmentaliste..., si l'on peut dire, et nullement encline à la représentation sphérique de la réalité. Pour moi, l'existence n'est qu'une série de séquences brisées, auto-suffisantes, dont l'addition n'égale jamais la totalité. En fait, la totalité (...) n'existe pas autrement que comme schéma préformé dans l'esprit (...); moi, par ailleurs, je conçois que je suis impliquée indéfiniment dans un processus de totalisation et que, procédant par fragments, je n'atteindrai jamais à la totalité ou à la plénitude...²⁶⁴

Comme l'incohérence engendre l'obscurité, l'esthétique de la totalité ou de la fragmentation fait de même. C'est le constat d'échec que fait Aquin à travers sa narratrice, comme il l'a fait à travers les narrateurs des autres romans. On ne peut atteindre à la totalité sans toucher aux frontières de l'hermétisme.

²⁶⁴ L'Antiphonaire, p. 217-218.

CONCLUSION

Il est difficile de mettre un point final à une étude des romans d'Hubert Aquin. Il semble, chaque fois qu'on tente d'expliquer un aspect de son oeuvre, que maintes situations apportent un démenti aux explications données. C'est le sort, il faut le rappeler, réservé à toute tentative d'épuiser une oeuvre, surtout quand une de ses caractéristiques fondamentales est l'ouverture. Mettre un point final à une telle étude, c'est en réalité la suspendre. Il sera toujours possible à d'autres, à partir d'ici, d'explorer d'autres voies, d'autres hypothèses.

Il faut retenir, comme on l'a souligné au début de ce travail, que l'esthétique baroque, qui a servi d'éclairage à l'étude des romans d'Aquin, est une voie parmi bien d'autres. Elle a permis cependant, ce qui n'a pas été fait jusqu'ici, de rassembler sous une même étiquette l'étude des trois romans. On pourrait en déduire que la notion qui a servi d'hypothèse de travail avait beaucoup d'envergure et, à ce titre, pouvait s'appliquer à d'autres romans, québécois ou non, actuels. Il est apparu néanmoins à l'auteur de cette recherche que, chez Aquin, la volonté de faire baroque, la tendance à adopter, comme chez les "maniéristes", les procédés propres au style

baroque, était manifeste. On ne peut en dire autant de la plupart des écrivains québécois actuels.

Si l'exploration des situations d'écriture, même au plan de la syntaxe et du vocabulaire, a dénoté cette propension de l'auteur à faire baroque, par l'emploi de procédés mystificateurs, les autres aspects des romans, qu'il s'agisse des personnages, du cadre spatio-temporel ou de l'utilisation du multiple, ne la prouvent pas moins.

En effet, grâce à la métamorphose constante des personnages et principalement du narrateur central de chacun des romans, l'auteur fait la démonstration d'une connaissance approfondie des procédés baroques de présentation. Contrairement à la conception linéaire et plastique, où les figures s'arrêtent en leurs contours, la conception picturale ou pittoresque — pour employer le vocabulaire de Wölfflin — propre au goût baroque, fait primer le clair-obscur où les figures sont toujours mouvantes, où chaque élément semble ébauché, fortuit, arbitraire, évanescent. On peut utiliser le même lexique pour caractériser les personnages des romans d'Hubert Aquin. C'est toujours par l'ensemble de leurs métamorphoses qu'il faut tenter de les appréhender. Ils ne sont jamais tout entiers dans chacune d'elles. On n'a pas affaire ici à l'image de la perfection, de la raison ou de l'ordre, caractéristique des artistes et des peintres classiques; c'est plutôt l'image d'une aspiration à un dépassement, une sorte

d'état passionné en quête d'un absolu qui ne semble pas exister. C'est ce qu'illustrent, à leur manière, tous les personnages. Et c'est ce qui explique leur inconstance et leur instabilité.

De l'instabilité au mouvement, il n'y a qu'à y penser pour que le passage se fasse. De là à traiter du temps et de l'espace, la logique même y pousse. Et pourtant, c'est d'une façon complètement irrationnelle que l'esthétique baroque appréhende ces données. Agir selon la raison, c'est situer les faits et les gestes qu'on est habitué de poser tous les jours selon des données précises, qui sont celles du temps et de l'espace: temps abstrait, espace concret. L'inverse se manifeste à travers les romans d'Aquin. Aquin s'est servi de la situation psychologique du personnage, psychologie qui varie sans cesse, pour donner à la dimension spatio-temporelle une élasticité telle que la raison doit avouer son incapacité de tout rationaliser. Le temps et l'espace sont perçus en profondeur: mouvements outrés, raccourcis fulgurants, frontières abolies, etc. Le lecteur reste en suspens: une sorte d'attente où il est pris de vertige. C'est — si l'on excepte la dimension temps qui ne vaut pas en peinture — une autre caractéristique fondamentale de l'esthétique baroque.

Tous ces aspects, multiples d'une totalité, caractérisent l'oeuvre ouverte et, par définition, — Umberto Eco en a souligné le fait — l'esthétique baroque.

Il faut ajouter, pour conclure, que si jusqu'ici il n'y a pas eu de jugement de valeur sur les romans d'Hubert Aquin, en tant que tels, c'est que d'abord ce n'était pas le but de cette recherche; de plus, on n'a pas jugé nécessaire d'ajouter encore aux nombreux témoignages d'écrivains et de critiques, qui ont parlé de cette oeuvre comme une réussite exceptionnelle sur le plan romanesque. Qu'il suffise d'ajouter à ces témoignages, qu'au plan de l'originalité, l'exploitation sur le plan romanesque de l'esthétique baroque est aussi un exploit.

CHRONOLOGIE DES ECRITS D'HUBERT AQUIN

"Les fiancés ennuyés", Quartier Latin, 10 décembre 1948,
p. 4.

"Pèlerinage à l'envers", Quartier Latin, 15 février
1949, p. 3.

"Envers de décor", Quartier Latin, 25 février 1949, p. 3.

"Dieu et moi", Q.L., 29 novembre 1949, p. 3.

"Discours sur l'essentiel", Q.L., 9 décembre 1949, p.3.

"Le jouisseur et le saint", Q.L., 24 janvier 1950, p.1.

"Pensées inclassables", Q.L., 24 janvier 1950, p. 2.

"Tout est miroir", Q.L., 21 février 1950, p. 7.

"L'équilibre professionnel", Q.L., 14 mars 1950, p. 1.

"Le Christ ou l'aventure de la fidélité", Q.L., 14 mars
1950, p. 4.

"L'Assomption", Q.L., 7 novembre 1950, p. 2.

"Massacre des cinq innocents", Q.L., 17 novembre 1950,
p. 3.

"La science ou l'amour", Q.L., 24 novembre 1950, p. 3.

"Recherche d'authenticité", Q.L., 2 mars 1951, p. 1.

"Complexe d'agressivité", Q.L., 12 mars 1951, p. 1.

"Les miracles se font lentement", Q.L., 16 mars 1951,
p. 1.

"Passé antérieur" (téléthéâtre), créé à Radio-Canada,
septembre 1955. Inédit.

"Le choix des armes" (téléthéâtre), créé pour Radio-Canada. La programmation, prévue pour le 8 janvier 1959, a été annulée, à cause de la grève des réalisateurs. Publié dans Voix et Images du Pays V, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1972, p. 189-237.

Les Rédempteurs, dans Ecrits du Canada français, vol. 5, Montréal, Librairie Beauchemin Ltée, 1959, p. 45-114.

"On ne meurt qu'une fois" (téléthéâtre), créé à Radio-Canada, juillet 1960, Inédit.

"Qui mange du curé en meurt", dans Liberté, vol. 3, nos. 3-4, mai-août 1961, p. 618-622.

"Comprendre dangereusement", dans Liberté, vol. 3, no. 5, novembre 1961, p. 679-680.

"Le bonheur d'expression", dans Liberté, vol. 3, no. 6, décembre 1961, p. 741-743.

"L'existence politique", dans Liberté, vol. 4, no. 20, février 1962, p. 67-76.

"Pour un prix du roman", dans Liberté, vol. 4, no. 22, avril 1962, p. 194-196.

"Les Jésuites crient au secours", dans Liberté, vol. 4, no. 22, avril 1962, p. 274-275.

"La fatigue culturelle du Canada français", dans Liberté, vol. 4, no. 23, mai 1962, p. 299-325.

"Oraison funèbre" (téléthéâtre), créé à Radio-Canada, novembre 1962, Inédit.

"Essai crucimorphe", dans Liberté, vol. 5, no. 4, juillet-août 1963, p. 323-325.

"Profession: écrivain", dans Parti pris, vol. 1, no. 4, janvier 1964, p. 23-31. Aussi, dans Point de fuite, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1971, p. 47-59.

"Critique d'un livre écrit par un ami", dans Liberté, vol. 6, no. 1, janvier-février 1964, p. 73-74.

"Le corps mystique", dans Parti pris, vol. 1, no. 5, février 1964, p. 30-36.

"Le basic bilingue", dans Liberté, vol. 6, no. 2, mars-avril 1964, p. 114-118.

"Le Pont - VIII", chapitre d'une nouvelle rédigée collectivement par les membres du comité de rédaction de Liberté; Aquin y signe sous le pseudonyme "Elga von TOD", dans Liberté, vol. 6, no. 3, mai-juin 1964, p. 214-215.

"Commentaires I", dans Littérature et société canadiennes-françaises, revue Recherches sociographiques, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1964, p. 191-201.

"L'art de la défaite, considérations stylistiques", dans Liberté, vol. 7, no. 1-2, janvier-avril 1965, p. 33-41.

"Calcul différentiel de la contre-révolution", dans Liberté, vol. 7, no. 3, mai-juin 1965, p. 272-275.

Prochain Episode, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1965, 176 p.

Prochain Episode, Paris, Robert Laffont, 1966.

"Prochain Episode", Toronto, McClelland and Stewart Ltd, 1967.

Prochain Episode, Montréal, Editions du Renouveau pédagogique, coll. "Lecture Québec", 1969, 154 p.

"Préface à un texte scientifique", dans Liberté, vol. 8, no. 1, janvier-février 1966, p. 45.

"Eloge de la mini-jupe", dans Liberté, vol. 8, no. 2-3, mars-juin 1966, p. 184.

"Trou de Mémoire" (extraits), dans Liberté, vol. 8, no. 5-6, septembre-décembre 1966, p. 46-56. Il s'agit de la "Première partie du récit", mais sans les notes au bas des pages. (Cf. Trou de Mémoire, Montréal, C.L.F., 1968, p. 19-32.)

"Un âge ingrat", dans Liberté, vol. 9, no. 6, novembre-décembre 1967, p. 66-68.

"Notes de lectures", dans Liberté, vol. 10, no. 1, janvier-février 1968, p. 72-73.

"L'affaire des deux langues", dans Liberté, vol. 10, no. 2, mars-avril 1968, p. 5-7.

"Notes de lectures", dans Liberté, vol. 10, no. 2, mars-avril 1968, p. 68-69 et 71-72.

"Quelle part doit-on réserver à la littérature québécoise dans l'enseignement de la littérature", dans Liberté, vol. 10, no. 3, mai-juin 1968, p. 73-75.

Trou de Mémoire, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, 208 p.

"Table tournante" (téléthéâtre), créé à Radio-Canada, publié dans Voix et Images du Pays II, Montréal, Editions Sainte-Marie, 1969, p. 143-194. On trouve la préface à ce texte dans Point de Fuite, Montréal, C.L.F., 1971, p. 91-94.

"Littérature et alienation", dans Mosaïc, vol. 2, no. 1, Fall 1968, p. 45-52.

"De retour, le 11 avril" (nouvelle), dans Douze écrivains, douze nouvelles, Montréal, Editions Radio-Canada, 1968, p. 5-19. Aussi dans Liberté, vol. 11, no. 2, mars-avril 1969, p. 5-19. Enfin, dans Point de Fuite, loc. cit., p. 145-159.

"24 heures de trop" (téléthéâtre), créé à Radio-Canada, mars 1969, publié dans Voix et Images du Pays III, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1970, p. 279-336.

"La mort de l'écrivain maudit", dans Liberté, vol. 11, no. 3-4, mai-juin-juillet 1969, p. 26-31.

"Notes de lectures", dans Liberté, vol. 11, no. 3-4, mai-juin-juillet 1969, p. 174.

L'Antiphonaire, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1969, 256 p.

"The Anthiphonary", (version anglaise par Allan Brown), éditions House of Anansi, 1974. (Prix de traduction).

"Considérations sur la forme romanesque d'Ulysse, de James Joyce", dans L'Oeuvre littéraire et ses significations, publication réalisée sous la direction de Renée Legris et Pierre Pagé, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1970, p. 53-66.

Point de Fuite, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1971, 164 p.

"L'écrivain et les pouvoirs", dans Liberté, vol. 13, no. 2, mai-juin-juillet 1971, p. 89-93.

"Double sens" (téléthéâtre), créé à Radio-Canada, janvier 1972. Inédit.

"De Vico à James Joyce, assassin d'Ulysse", dans Le Devoir, 10 novembre 1973, p. 22.

"Une femme en bleu au fond d'un jardin de pluie", téléthéâtre (traduction et adaptation, à partir de l'oeuvre de Georges Riyya), janvier 1974. Inédit.

"Présentation", dans Maximilien Globenski, La Rébellion de 1837 à Saint-Eustache, Montréal, Edition du Jour, coll. "Bibliothèque québécoise", 1974, p. 7-9.

"Présentation", dans Journal d'un exilé politique aux terres australes, suivi de Notes d'un condamné politique, par François-Xavier Prieur et Léandre Ducharme, Montréal, Edition du Jour, coll. "Bibliothèque québécoise", 1974, p. 7-9.

"Le joual-refuge", dans Maintenant, no. 134, mars 1974, p. 18-21.

"Dans le ventre de la ville", dans Le Devoir, 24 août 1974, p. 10.

Neige noire, Montréal, Editions La Presse, Collection "Ecrivains des deux mondes", 1974, 256 p.

BIBLIOGRAPHIE

1. OUVRAGES DE REFERENCE GENERALE:

Charpentrat, Pierre, "Le baroque littéraire", article, au mot BAROQUE dans Encyclopaedia Universalis, tome I, Paris, 1968, p. 1096-1097.

Daudy, Philippe, Le XVII^e siècle, dans Histoire générale de la Peinture, tome 12, Lausanne, Editions Rencontre, 1966, p. 98-110.

Rousset, Jean, "Le Baroque", dans Histoire des littératures, tome 2, Littératures occidentales, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1968, p. 89-110.

Schmidt, Albert-Marie, "La littérature à l'époque de la Renaissance", dans Histoires des littératures, tome 3, Encyclopédie de la Pléiade, 1963, p. 232-254.

Teyssedre, Bernard, Civilisations, peuples et mondes, Le dix-septième et le dix-huitième siècles, publié sous la direction de Raymond Picard, Paris, Editions Lidis, 1966, p. 10-11.

Tortel, Jean, "Le lyrisme au XVII^e siècle", dans Histoire des littératures, tome 3, Encyclopédie de la Pléiade, 1963, p. 337-403.

Upjohn, Everard M., Paul S. Wingert et Jane Gaston Mahler, Les Arts, Du Baroque au Romantisme, dans Histoire mondiale de l'Art, Verviers (Belgique), Editions Marabout Université, no. 99, 1966, 272 p.

Venard, Marc, Les débuts du monde moderne: XVI^e et XVII^e siècles, dans Le Monde et son Histoire, tome VI, Paris, Bordas-Laffont, 1967, p. 89-144.

2. ROMANS D'HUBERT AQUIN:

Prochain Episode, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1965, 176 p.

Trou de Mémoire, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, 208 p.

L'Antiphonaire, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1969, 256 p.

3. OEUVRES CONSULTEES:

Beaudet, Gilles, "L'auteur et son oeuvre", (présentation et annotation), dans Prochain Episode, Editions du Renouveau Pédagogique Inc., coll. "Lecture Québec", Montréal, 1969.

Bergeron, Léandre, "Prochain Episode et la Révolution", dans Voix et Images du Pays VI, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1973, p. 123-129.

Brochu, André, L'instance critique 1961-1973, Montréal, Leméac, coll. "Indépendances", 1974, 376 p., p. 359-368.

Dubois, Claude-Gilbert, Le Baroque, Paris, Librairie Larousse, coll. "thèmes et textes", 1973, 256 p.

Eco, Umberto, L'Oeuvre ouverte, Paris, Editions du Seuil, 1965, 320 p.

Lefebvre, Jocelyne, "Prochain Episode ou le Refus du Livre", dans Voix et Images du Pays V, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1972, p. 141-164.

Legris, Renée, "Les structures d'un nouveau roman, Prochain Episode", dans Cahiers de Sainte-Marie, Littérature canadienne, Montréal, Les Editions Sainte-Marie, C.S.-M. no. 1, 3e édition, 1967, 130 p., p. 25-32. Repris (revu et corrigé) dans Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman, Paris, Editions Garnier Frères, coll. "Les critiques de notre temps", no. 11, 1972, p. 152-157, sous le titre: "Structures de l'action romanesque dans Prochain Episode".

Léonard, Albert, "Un romancier virtuose: Hubert Aquin. A propos de L'Antiphonaire", dans L'Oeuvre littéraire et ses significations, no. 24 des Cahiers de l'Université du Québec, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1970, p. 191-196. Repris (revu et corrigé par l'auteur) dans Les critiques de notre temps et le Nouveau roman, Paris, Editions Garnier Frères, coll. "Les critiques de notre temps", no. 11, 1972, p. 162-166, sous le titre: "Un romancier virtuose".

Ors, Eugenio d', Du Baroque, Paris, Gallimard, coll. "Idées/Arts", 1968, 224 p.

Ouellet, Réal, Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman, présentation par Réal Ouellet, Paris, Editions Garnier Frères, coll. "Les critiques de notre temps", no. 11, 1972, 192 p. Voir p. 152-166 et 188-190.

Smart, Patricia, Hubert Aquin, agent double, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. "Lignes québécoises", 1973, 144 p.

Tapié, Victor-Lucien, Le Baroque, Paris, P.U.F., coll. "Que sais-je?", no. 923, 1968, 128 p.

Wölfflin, Heinrich, Renaissance et Baroque, Paris, coll. "Le Livre de Poche", no. 2099, 1967, 350 p.

4. ARTICLES DE JOURNAUX ET DE REVUES:

Allard, Jacques, "Prochain épisode", dans Parti pris, vol. 3, no. 5, décembre 1965, p. 60-63.

Allard, Jacques, "Le roman québécois des années 1960-1968", dans Europe, no. 478-479, février-mars 1969, p. 41-50.

Anonyme, "Prochain Episode", dans L'Action, 2 décembre 1966, p. 14.

Anonyme, "Aquin a quitté la Suisse", dans L'Action, 21 décembre 1966, p. 14.

Bates, Ronald, "Open Symbolism, Cold Negativism", dans The Globe and Mail, 30 avril 1966, p. 17.

Beaulieu, Victor-Lévy, "Une excellente introduction à l'oeuvre d'Hubert Aquin", dans Le Devoir, 11 mai 1974, p. 16.

Beauregard, Hermine, "Trou de Mémoire", dans Le Petit Journal, semaine du 13 février 1966, M-6 et M-7.

Bégin, Emile, "Le Prochain épisode de Hubert Aquin", dans Revue de l'Université Laval, vol. 20, no. 5, janvier 1966, p. 492-494.

Bélanger, Jean, "L'Antiphonaire", dans Etudes françaises, vol. 6, no. 2, mai 1970, p. 214-219.

Bernard, Michel, "Prochain épisode ou l'autocritique d'une impuissance", dans Parti pris, vol. 4, no. 3-4, novembre-décembre 1966, p. 78-87.

Berthiaume, André, "Le Roman", dans Etudes françaises, vol. 6, no. 4, novembre 1970, p. 497-503. Repris (revu et corrigé par l'auteur) dans Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman, Paris, Editions Garnier Frères, coll. "Les critiques de notre temps", no. 11, 1972, p. 157-162, sous le titre: "Un anti-antiphonaire".

Berthiaume, André, "Le thème de l'hésitation dans Prochain Episode", dans Liberté, vol. 15, no. 1, janvier-février 1973, p. 135-148.

Bigras, Mireille et Yves Préfontaine, "Prochain épisode, le premier roman d'Hubert Aquin", dans Liberté, vol. 7, no. 6, novembre-décembre 1965, p. 557-563.

Bosco, Monique, "Ecrire est un grand amour", dans MacLean, vol. 6, no. 1, janvier 1966, p. 45-46.

Bourneuf, Roland, "Formes littéraires et réalités sociales dans le roman québécois", dans Livres et Auteurs québécois 1970, Montréal, Editions Jumonville, p. 265-269.

Bouthillette, Jean, "Ecrivain faute d'être banquier", dans Perspectives, no. 41, 14 octobre 1967, p. 64-67; repris dans Point de Fuite, Montréal, C.L.F., 1971, p. 13-20.

Cloutier, Normand, "James Bond + Balzac + Stirling Moss + ... = Hubert Aquin", (entrevue avec l'auteur), dans MacLean, vol. 6, no. 9, septembre 1966, p. 14-15, 37, 40-42.

Désaulniers, Léo-Paul, "Ducharme, Aquin: conséquences de la mort de l'auteur", dans Etudes françaises, vol. 7, no. 4, novembre 1971, p. 398-409.

Devergnas, Meery, (présentation de) Littérature canadienne de langue française, 1945-1965, de N. I. Vannilova, Moscou, Editions "Ecole Supérieure", 1969, dans Le Devoir, 8 septembre 1973.

Ethier-Blais, Jean, "Prochain épisode, un roman d'Hubert Aquin", dans Le Devoir, 13 novembre 1965, p. 11. Repris, dans Signets II, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1967, p. 233-237, sous le titre: "Hubert Aquin, Témoin à charge".

Ethier-Blais, Jean, "Un seigneur par l'intelligence et la dignité", dans Le Devoir, 3 février 1973, p. 15 et 14.

Ethier-Blais, Jean, "H. Aquin, Prix de la Presse", dans Le Devoir, 26 octobre 1974, p. 15.

Falardeau, Jean-Charles, "Hubert Aquin", dans Liberté, vol. 10, no. 5-6, septembre-décembre 1968, p. 88-90. C'est la reprise de l'article, paru dans Liberté, vol. 10, no. 3, mai-juin 1968, p. 196 et 194-195; il était intitulé: "Trou de Mémoire", et contenait des erreurs de pagination.

Favreau, Michèle, "Hubert Aquin, propos recueillis sans magnétophone", dans La Presse, 30 avril 1966, p. 11.

Folch, Jacques, "Entretien avec Hubert Aquin", dans Liberté, vol. 7, no. 6, novembre-décembre 1965, p. 505-507.

Folch, Jacques, "Claude Jasmin, Hubert Aquin", dans Europe, no. 478-479, février-mars 1969, p. 65-68.

Godin, Gérard, "Une entrevue de Gérard Godin avec Hubert Aquin: "Allez, allez, soyez peintres, soyez écrivains...", dans MacLean, vol. 6, no. 1, janvier 1966, p. 45.

Gourd, Anne, "Prochain épisode", dans Actualité, mai 1966, p. 33.

Henchiri, Sliman, "Prochain épisode: un "nouveau roman", dans Incidences, no. 10, août 1966, p. 42-45.

Huot, Jean, "Premier (sic) épisode d'Hubert Aquin", dans Le Droit, no. 289, 11 décembre 1965, p. 7.

Leduc, Jean, "Point de fuite d'Hubert Aquin", dans Livres et Auteurs québécois 1971, Montréal, Editions Jumonville, p. 201.

Keypour, N. David, "Hubert Aquin: L'Antiphonaire", dans Présence francophone, printemps 1973, no. 6, p. 121-132.

Lockwell, Clément, "Un roman d'Hubert Aquin: Prochain épisode", dans Le Soleil, no. 276, 20 novembre 1965, p. 24. Repris, sous le titre: "Prochain épisode de Hubert Aquin", dans Livres et Auteurs canadiens 1965, Editions Jumonville, p. 41-42.

Marcotte, Gilles, "Une bombe: Prochain épisode", dans La Presse, 13 novembre 1965; repris, sous le titre: "Hubert Aquin contre H. de Heutz", dans Les Bonnes Rencontres, Montréal, Editions H. M. H., coll. "Reconnaisances", 1971, p. 188-191.

Mélançon, André, "Prochain Episode de H. Aquin", dans Lectures '66, vol. 12, no. 8, avril 1966, p. 199-200.

Pontaut, Alain, "Que la page ne soit plus la page", (entrevue avec Aquin), dans La Presse, 13 avril 1968, p. 29.

Préfontaine, Yves et Mireille Bigras, "Prochain Episode", le premier roman d'Hubert Aquin", dans Liberté, vol. 7, no. 6, novembre-décembre 1965, p. 557-563.

Revel, Jean-François, "Une invention du XX^e siècle: le maniérisme", dans L'Oeil, no. 131, p. 2-15, 63-64.

Tétu, Michel, "Trou de mémoire d'Hubert Aquin", dans Livres et Auteurs canadiens 1968, Montréal, Editions Jumonville, p. 33-34.

Tétu, Michel, "L'Antiphonaire de Hubert Aquin", dans Livres et Auteurs québécois 1969, Montréal, Editions Jumonville, p. 27-29.

Sutherland, Ronald, "Twin Solitudes", dans Canadian Literature, no. 31, hiver 1967, p. 5-24.

Tranquille, Henri, "Prochain épisode", dans Sept Jours, vol. 1, no. 3, 1er octobre 1966, p. 47.

Vigneault, Robert, "Prochain épisode", dans Relations, no. 306, juin 1966, p. 185.

A paraître: Numéro spécial sur Hubert Aquin, dans Le Québec littéraire, M. A. Guérin, éditeur.